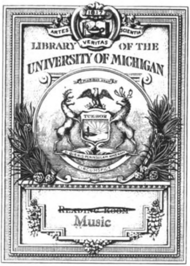
B 1,666,191

Digitized by Google

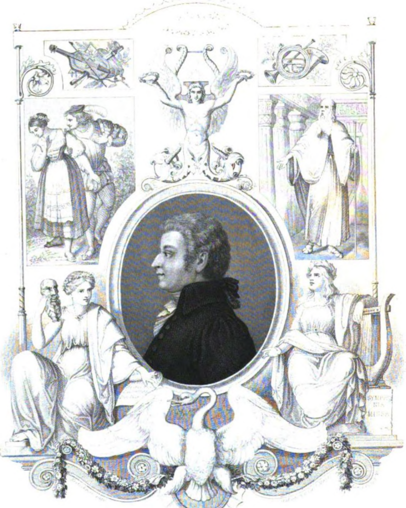


Digitized by Google

Music
ML
100
.B53
V. 1

Digitized by Google

Digitized by Google



MOZART.

Digitized by Google

Neues

Universal-Lexikon

der

Tonkunst.

Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten.

Unter Mitwirkung

der

Herren Hofkapellmeister Dr. Frz. Liszt in Weimar, Dr. H. Marschner in Hannover, C. G. Reissiger in Dresden, Dr. L. Spohr in Cassel
2c. 2c. 2c.

bearbeitet und herausgegeben

von

Eduard Bernsdorf.

Mit Stahlstichen.

Erster Band.

Dresden,

Verlag von Robert Schaefer.

1856.

Digitized by Google

Digitized by Google

Neues

Universal-Lexikon

der

Tonkunst.

Erster Band.

Digitized by Google

Das Recht, dieses Werk in englischer und französischer Uebersetzung herauszugeben, habe ich mir vorbehalten.

Dresden, 15. April 1855.

Dr. Julius Schladebach.

Digitized by Google

Transfer to Music 3-3-71

Vorwort.

Die Muse der Tonkunst ist es vorzugsweise, welcher die große Mehrzahl der nur irgend geistig und gemüthlich Gebildeten in allen Schichten der Gesellschaft mit Hingebung huldigt, deren Kultus mit außerordentlicher Neigung man überall sich zuwendet. Wo, in großen und kleinen Städten und selbst auf dem Lande, fände man heutzutage eine Familie, in der, sobald ihre Stellung nur das geringste Emporarbeiten über die Befriedigung der unabweislichsten materiellen Bedürfnisse gestattet, nicht Gesang oder Instrumentenspiel in Stunden der Muße erschallte — wo man sich nicht an den lieblichen Tönen im stillen häuslichen, oder im weitern gesellschaftlichen Kreise ergötzte — wo man durch sie nicht den oft so dornigen und rauhen Lebenspfad zu verschönern, der Prosa materieller Interessen ein poetisches Gegengewicht zu geben, das mühevolle Erdendasein zu erheitern und zu schmücken trachtete? Deutschland gerade ist nächst Italien das Land, in welchem die Tonkunst eine wahre Heimath, die sorgsamste und ausgebreitetste Pflege gefunden, und von wo aus sie in neuerer Zeit ihre Wanderung in die Nachbarländer gen Süd und Nord, gen West und Ost, und selbst über den Ocean hin angetreten, überall Kolonien gründend, neue Heimath sich erringend, um „das Nützliche mit dem Schönen zu mischen", das materielle Leben mit dem Reiz der Poesie zu umhüllen, sittlich und geistig erhebend und veredelnd zu wirken, die Ahnung des Unendlichen auch in dem

Digitized by Google

Endlichen dem Gemüthe nahe zu bringen. Hat sie gen Süden hin vorzugsweise die Mission, regenerirend zu wirken und aufs Neue die fast verkommenen edlen Keime zu befruchten, so ist ihr in dem kältern, ernsten Norden, wo sie früher, trotz aller ursprünglich musikalischen Begabung, von welcher die herrlichen Volksweisen unzweideutiges Zeugniß geben, in weiterer Ausdehnung nur spärlicheren Eingang zu finden vermochte, seit den letzten Jahrzehenden eine wohnlichere Stätte ebenfalls bereitet; sie hat auch dort eine immer weitere Verbreitung erlangt, sich von der Exklusivität der höheren Kreise erfreulich mehr und mehr emancipirt und ist zur volksthümlichen Erscheinung geworden, selbst in Gegenden, die man noch vor nicht gar langer Zeit ihr gänzlich verschlossen und unzugänglich halten mochte — ist das geworden namentlich durch die überraschend schnelle Ausbreitung und die ihrem wahren Wesen nach höchst segensreiche Wirksamkeit der in ihrer Begründung und ihrem innersten Sein echt deutschen Institution der Männergesangvereine, soweit diese ihrer edlen Bestimmung eingedenk gewesen und geblieben sind, und von den naheliegenden Verirrungen seichter Oberflächlichkeit und materieller Genußsucht sich fern zu halten gewußt haben.

Es gab eine Zeit — und wir dürfen uns nicht mit dem schmeichelnden Wahne täuschen, als sei dieselbe schon ganz vorüber! — wo man an der äußerlichsten, oberflächlichsten Betreibung der Tonkunst nach ihren verschiedenen Richtungen sich meist vollkommen genügen ließ, wo lediglich das ohrenkitzelnde Spiel mit schönen Tönen als Ziel aller musikalischen Bestrebungen erschien, wo man in fast unbegreiflicher Verkennung ihrer hohen sittlichen Würde die keusche Muse zur Magd im Dienste niederer Sinnlichkeit hinabzog, und ihrer ethischen und ästhetischen Bestimmung, ihres Einflusses auf Herz, Gemüth und Geist gänzlich vergessen zu haben schien. Die mannichfachen Erfahrungen und Wandlungen einer ernsten Zeit haben aus diesem „naiv-sentimentalen Traumleben" (wir wollen es hier nicht mit härterem Namen belegen) wach gerufen. Das allmälig immer unabweislicher hervortretende Bedürfniß nach allgemeinerer und tieferer Bildung hat auch auf diesem Gebiete sich geltend zu machen begonnen. Man fühlt lebhafter den Trieb und die unausweichliche Nothwendig-

Digitized by Google

keit, neben den zunächst der Praxis des Lebens dienenden historischen und Naturwissenschaften mit ihren Hülfs- und Nebenzweigen in weitester Ausdehnung, auch das Wesen der Tonkunst tiefer, weiter und klarer zu erfassen, und mit dem praktischen Können — der technischen Fertigkeit — auch das belebende Wissen — die theoretische und ästhetische Erkenntniß — zu verbinden, ohne welche ja die Praxis nur eine hohle, alles sichern Halts entbehrende, ja größtentheils selbst ihres äußerlichen Eindrucks verfehlende, ein tönendes Erz, eine klingende Schelle bleibt. Denn das eben ist ja ein Segen fortschreitender Verallgemeinerung der Wissenschaftlichkeit und des aus Nothwendigkeit oder Neigung erzeugten Strebens nach umfassenderer Erkenntniß, daß dieses sich nicht mehr engherzig auf ein einzelnes Gebiet beschränkt und beschränken läßt, sondern aus innerem, unwiderstehlichem Drange, mit vollster geistiger Elasticität auf alle Regionen sich ausdehnt, zu denen der Mensch in irgend welche Beziehung tritt.

In Folge dessen hat denn auch gerade auf musikalisch-literarischem Gebiete in den letztverflossenen Jahren ein neuer, lebendiger Aufschwung, eine erhöhete, fruchtverheißende Thätigkeit, wie seit lange nicht in diesem Maaße, sich kundgegeben, die in dem raschen Erscheinen einer verhältnißmäßig großen Zahl gediegener musikalischer Schriften, sowohl nach der Seite der Theorie im engern Sinne als nach der geschichtlichen und ästhetischen Seite hin, ihren unverkennbaren Ausdruck fand und für das immer allgemeiner sich verbreitende Interesse an gründlicherem Erfassen der Tonkunst auch im größern Publikum klares und entschiedenes Zeugniß ablegt.

Auch im größern Publikum, sagen wir. Denn nicht nur die Musiker von Fach, die ihre Kunst in allen ihren einzelnen Zweigen zu studiren berufsmäßig angewiesen sind, sondern nicht minder die bloßen Musikfreunde und Liebhaber, die Gebildeten beider Geschlechter, welche an der Ausübung oder an dem Genusse der Tonkunst und ihrer Schöpfungen und Leistungen nach irgend einer Seite hin sich erfreuen — Eltern endlich, Lehrer und Erzieher, ja selbst jene höher gestellten Männer in den Verwaltungskreisen, denen ihr Beruf die Ueberwachung, Leitung und Förderung der Bildung, Erziehung und Veredlung des Volkes zur ernsten Pflicht

macht: sie Alle erkennen ohne Bedenken die immer unausweichlicher sich gestaltende Nothwendigkeit einer tiefern und umfassendern Kenntniß der mannichfachen, hier einschlagenden Gegenstände — von denen wir nur, als die hauptsächlichsten hier Aesthetik und Geschichte der Tonkunst, Akustik, theoretische und praktische Kompositions-, Gesang- und Instrumentenlehre, Instrumentalkenntniß, Orchesterkunde und -Leitung, musikalische Pädagogik und Didaktik, Literatur u. s. w. nennen wollen —, um vor unangenehmen Irrthümern und vielleicht folgenschweren Mißgriffen sich selbst und die ihnen Anvertrauten zu wahren, zu einem selbständigen, wohlbegründeten Urtheil über musikalische Erscheinungen und Leistungen sich zu befähigen, und den Genuß an der Tonkunst sich selbst und Andern zu erhöhen, der ja unbezweifelt, je klarer und ausgebreiteter die Erkenntniß, um so vielseitiger, lebensvoller und interessanter stets sich gestaltet, und in der That dadurch in geometrischer Progression wächst.

Indeß lehrt die tägliche Erfahrung dem kundigen Beobachter hinreichend, wie Wenigen selbst unter den Musikern von Fach in ihrer äußern, oft beengten und prekären Stellung sowohl während ihrer Studienzeit als späterhin, günstige Gelegenheit und ausreichende Mittel zu Gebote stehen, aus einer fast unübersehbaren Menge der verschiedensten, oft schwierig zu erlangenden und kostspieligen Werke jene wünschenswerthe allseitige Belehrung sich zu verschaffen, wobei wir noch von dem Umstande gänzlich absehen, daß so Manchen unter ihnen auch die erforderliche wissenschaftliche Vorbildung zum vollen Verständniß derartiger Schriften mangelt, weil ihnen die Verhältnisse die Möglichkeit der Aneignung einer solchen versagten, während im Allgemeinen für die wirkliche Popularisirung der musikalischen Wissenschaft verhältnißmäßig noch wenig gethan ist — und daß sehr häufig der Zwang und Drang der Umstände sie überwiegend auf baldmöglichste, thunlichst umfassende Verwerthung ihrer oft unter Mühen und Sorgen mit Opfern und Entbehrungen aller Art erworbenen praktischen Kenntnisse und Fertigkeiten unausweichlich hinweiset, ihnen sonach für jenes specielle Studium aus den Quellen keine Zeit in

Digitized by Google

ausreichendem Maaße vergönnt, selbst wo der literarische Apparat dazu vorhanden ist. Und letzteres ist ja ein höchst seltener Fall, da reiche musikalische Privatsammlungen eben nicht häufig anzutreffen und gemeinhin sehr schwer zugänglich sind, und das Fach der musikalischen Literatur in der übergroßen Mehrzahl der bedeutenderen öffentlichen Bibliotheken bekanntermaßen ein unverantwortlich vernachlässigtes, sehr stiefväterlich behandeltes und darum gewöhnlich höchst unvollständiges und unzureichendes ist. Die Kunstliebhaber aber empfinden nothwendig diese Uebelstände in gleichem Maaße, während sie durch anderweite Berufsgeschäfte natürlich in Rücksicht auf die Zeit, die sie auf ihre praktische und theoretische Fortbildung in der Tonkunst verwenden können, noch mehr beschränkt sind.

Es ist daher dem weitverbreiteten Bedürfnisse nach umfassenderer Belehrung auch auf diesem, wie auf so manchem anderen Gebiete des Wissens zunächst nur durch **encyklopädische Werke** abzuhelfen, die jene Belehrung in leicht übersichtlicher, handlicher Form, klar und umfassend zwar, aber in der nöthigen Beschränkung auf die Resultate („das Mehl, aber nicht die Mühle", wie der treffliche Justus Möser sagt), gründlich ohne Pedanterie, vollständig, doch mit umsichtiger Ausscheidung alles unerquicklichen Raisonnements und überhaupt alles dessen geben, was lediglich für das ganz specielle Studium irgend eines besondern Faches aus der Wissenschaft der Tonkunst gehört, für welches der, den Neigung oder Beruf auf solch specielles Eingehen hinweisen, nie und nimmer der selbständigen kritischen Quellendurchforschung entrathen kann, zu welcher ein solches encyklopädisches Werk hinwiederum eine willkommene Handleitung darzubieten vermag.

Die Idee eines derartigen encyklopädischen Werkes über Musik kann an und für sich allerdings Anspruch auf Neuheit nicht mehr erheben. Schon seit anderthalb Jahrhunderten hat man sie mit mehr oder weniger Glück und Geschick von den verschiedensten Standpunkten aus und für die verschiedenartigsten Bedürfnisse auszuführen getrachtet. Das in dieser Beziehung gar praktische Frankreich ist zu seiner Zeit darin vorgegangen, und das **Dictionnaire de Musique** von **Seb. de Brossard** vom Jahre 1703, dem mehr als ein halbes Jahr-

Digitized by Google

hundert später Rousseau's wohlbekanntes und in den ästhetischen Artikeln vorzugsweise werthvolles Werk unter gleichem Titel folgte, darf als die Grundlage aller späteren ähnlichen Schriften angesehen werden, zu denen für Frankreich namentlich noch die ganz nach Rousseau bearbeitete **Encyclopédie Methodique-Musique** von **Framéry** und **Ginguéné** gehört. Deutschland ließ dann nicht lange auf sich warten und brachte in J. G. Walther's musikalischem Lexikon (1732) das erste, wahrhaft bedeutende Werk dieser Gattung, dem sich die späteren bis auf die neue Zeit zu schuldigem Dank verpflichtet bekennen müssen, und das, was ausschließlich den biographischen Theil betrifft, von dem wackern E. L. Gerber in seinem (alten und neuen) Lexikon der Tonkünstler, bis in den Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts sorgfältig fortgeführt worden. England brachte das **Musical Dictionary** von **James Grassineau** (1740), mit vorzugsweiser Benutzung des schon angeführten Werkes von Brossard und sodann des berühmten **Thomas Busby complete Dictionary of Music** (1801), während Italien erst im zweiten Viertel unsers Jahrhunderts durch einen Deutschen, Peter Lichtenthal, etwas Bedeutendes auf diesem Gebiete in dem sehr sorgfältig gearbeiteten **Dizionario e Bibliografia della Musica** (1826) erhielt. Sehen wir von den allgemeinen encyklopädischen Werken, in denen die Musik nur accessorisch behandelt wurde, ebensowohl als von den kleinen, für ganz specielle Zwecke verfaßten derartigen Schriften ab, die zumeist nur einem momentanen Bedürfnisse genügen konnten und wollten, und stets von relativem, wo nicht von sehr untergeordnetem Werthe waren, so ist dann als in diesen Kreis der Literatur gehörig, nur des fleißigen Hrch. Chrph. Koch Musikalisches Lexikon (1802) als werthvoll und für seine Zeit zweckentsprechend zu nennen, und es war in der That zu verwundern, daß man länger als drei Decennien hindurch, einige schwache und unbedeutende Arbeiten abgerechnet, damit sich begnügte, da gerade während dieser Zeit das Bedürfniß einer encyklopädisch-übersichtlichen Behandlungsweise der Wissenschaften und Künste Behufs ihrer Popularisirung für die unabweislichen Anforderungen der Gegenwart nach allgemeiner Bildung sich immer lebhafter fühlbar machte.

Digitized by Google

Aber auch später sind der betreffenden Werke, so weit sie den Namen einer musikalischen Encyklopädie vom höhern wissenschaftlichen Standpunkte aus wirklich beanspruchen können, und nicht blos einzelne, mehr oder minder untergeordnete Bedürfnisse befriedigen oder sich auf Behandlung specieller Zweige beschränken, überhaupt nur sehr wenige erschienen, und diese entsprechen aus mancherlei Gründen dem vorhandenen Bedürfnisse überhaupt nicht oder entsprechen demselben doch jetzt nicht mehr, oder sie sind schwer, vielleicht im Wege des Buchhandels gar nicht mehr zu erlangen, sind entweder zu mager oder zu voluminös und kostspielig, wohl gar auch von vorgefaßter Ansicht, von veraltetem Vorurtheil und persönlicher Zu- oder Abneigung diktirt, und entbehren sonach eines der wesentlichsten Requisite einer derartigen Encyklopädie, nämlich der vollen, für die Gegenwart natürlich auf das bloße Referat sich beschränkenden Unbefangenheit der Anschauung und Unparteilichkeit der Darstellung, mit welcher doch das strenge Festhalten an den gesunden ästhetischen Grundprinzipien der Tonkunst sich überall recht wohl vereinigen läßt, wenn man die erforderliche Ruhe, die in der Schule des Lebens gereifte Erfahrung und den redlichen Willen besitzt, sich zu wirklicher Objektivität der Betrachtung zu erheben. Haben wir hier die betreffenden Schriften J. E. Häuser's und A. Gathy's, als zum Theil jetzt veraltet oder ungenügend, und des überaus trefflichen, aber sehr kostspieligen und überwiegend nur biographischen Werks des gelehrten **F. J. Fétis: Biographie universelle des Musiciens et bibliographie générale de la Musique**, dessen erster Band auch schon vor zwanzig Jahren erschienen ist, als speciell in den Kreis wirklicher und umfassender musikalisch-encyklopädischer Werke nicht oder doch nur als sekundäre Hülfsmittel gehörend, zu übergehen, so bleibt nur noch zu erwähnen: **Dr. G. Schilling's Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften**, das umfangreichste und weitläuftigste aller auf diesem Gebiete erschienenen Werke, wenn auch keineswegs, wie der Verfasser im Vorworte bescheiden zu bemerken sich veranlaßt fand, das „erste seiner Art“ — viel des Tüchtigen aus der Feder bewährter Mitarbeiter, aber auch viel Unklares in weitschweifiger Gespreiztheit, Unbedeutendes und Ueberflüssiges, nur

um der persönlichen Vorliebe des Herausgebers willen Aufgenommenes, und eine Menge falscher, aus flüchtigster Bearbeitung hervorgegangener Daten enthaltend. Wunderlich genug ist's jedenfalls, wenn ein derartiges Werk z. B. zwei verschiedene Biographien Meyerbeer's bringt, in denen das Urtheil über den Komponisten und seine Leistungen so schnurstracks sich widerspricht, daß die eine ihn gänzlich verwirft, während die zweite nicht Ruhm und Lob genug auf ihn häufen zu können scheint. Vielleicht soll das ein Beweis von Unparteilichkeit sein; allein mit dieser eigenthümlichen Art derselben muß doch unbedingt der Leser vollkommen irre geführt werden, der das Recht hat, hier eine sichere wohlbegründete Anleitung zu eigner Klarheit und Bestimmtheit des Urtheils zu suchen und zu verlangen. Ueber die vielfache, durch Oberflächlichkeit, Flüchtigkeit oder Extravaganz des Herausgebers entstandene Mangelhaftigkeit des Werkes, das an und für sich natürlich viel dankenswerthes Material bietet, hielt selbst der eigne Verleger im Vorwort des Nachtrags zum Supplementbande, dessen Bearbeitung er deshalb sogar in andere Hände zu legen sich veranlaßt fand, sehr verständliche Andeutungen zu geben für unerläßlich. Aber selbst davon abgesehen, ist das Werk zu voluminös und durch die zwei Nachträge für den Gebrauch sehr unbequem geworden, überdies natürlich nicht mehr im Niveau der Gegenwart (der erste Band erschien schon vor zwanzig Jahren, und auch die Nachträge schließen eigentlich mit dem Ende des dritten Jahrzehends unseres Jahrhunderts ab), während sich grade in den letztverflossenen beiden Decennien auf dem Gebiet der Tonkunst eine eigenthümliche, tief eingreifende Bewegung und Gährung gezeigt hat, deren Kenntnißnahme kein Gebildeter, am wenigsten der Musiker sich entziehen kann und darf, wenn auch das definitive Urtheil über Werth und Bedeutung derselben, da die Uebergangsperiode nicht vorüber und die vollständige Abklärung noch bei weitem nicht vollendet ist, natürlich für jetzt noch suspendirt und späterer Zeit die gerechte historische Würdigung vorbehalten bleiben muß. Allein setzen wir dies Alles bei Seite, so tritt hier noch der Umstand ein, daß dieses Werk schon seit längerer Zeit vollständig nicht mehr im Buchhandel zu haben — ein bei seinem sehr hohen Preise um so deutlicherer

Digitized by Google

Beweis, wie groß und allgemein gefühlt das Bedürfniß nach derartigen Arbeiten ist. Allerdings hat man dem letzterwähnten Mangel durch das von Dr. Gaßner (1847) herausgegebene Universal-Lexikon der Tonkunst in einem Bande, das einen Auszug (und gewissermaßen eine zweite Auflage) der Schilling'schen Encyklopädie bildet, abzuhelfen versucht. Indeß ist dies auf eine so ungenügende Weise geschehen, daß auch dieses Werk dem Bedürfnisse nur sehr wenig entspricht. Der (nunmehr verstorbene) Herausgeber klagt stets über Mangel an Raum und ergeht sich dabei doch oft in einer breiten Redseligkeit über ganz unbedeutende Dinge, fügt höchst überflüssige, in einem derartigen Werke gar nicht gesuchte, rein individuelle und zur Sache nicht gehörige Bemerkungen bei; hat sich von persönlicher Vorliebe für gewisse Dinge und Personen keineswegs frei zu halten und auf den rein objektiven Standpunkt sich nicht zu stellen gewußt; verweiset nicht nur in Betreff ausführlicherer Belehrung, sondern in Betreff ganzer, bisweilen selbst sehr wichtiger Artikel auf das (Schilling'sche) Hauptwerk, so daß also für den Gebrauch die Anschaffung beider Werke gewissermaßen gefordert wird — damals war vielleicht das Hauptwerk noch vollständig zu haben —, ergeht sich in Betreff des Urtheils in ganz ähnlicher Weise wie jenes, wovon die beispielsweise oben schon erwähnte Biographie Meyerbeer's, wenn auch in verjüngtem Maaßstabe, Zeugniß ablegt, und übergeht unhistorisch an sich hervorragende Erscheinungen der Gegenwart (man sucht z. B. irgend eine Andeutung über Richard Wagner vergeblich), während er auch nur in einzelnen Fällen die historischen Artikel weiter fortführt.

Nach diesen Bemerkungen, die dem relativen Werthe der betreffenden Werke keineswegs zu nahe treten wollen und nur das allgemeine Urtheil der unbefangenen Sachverständigen wiedergeben, scheint die Behauptung hinlänglich gerechtfertigt, daß es jetzt faktisch in der musikalischen Literatur nicht nur Deutschlands, sondern auch der Nachbarländer, an einem derartigen Werke fehle, und daß die Annahme, man komme mit einem **Neuen Universal-Lexikon der Tonkunst**, nach den schon direkt und indirekt angedeuteten Prinzipien bearbeitet, in der That jetzt einem in den Kreisen aller Musiker und Musikfreunde,

ja aller Gebildeten überhaupt, lebhaft gefühlten Bedürfnisse entgegen, nicht als eine herkömmliche, so oft schon gemißbrauchte Phrase erscheinen werde.

Die außerordentlichen Schwierigkeiten, welche mit der Bearbeitung eines Werkes verknüpft sind, das gleichzeitig theoretisch und praktisch, ästhetisch und historisch das ganze weite Gebiet der Tonkunst umfassen und alles hier einschlagende Wesentliche klar in möglichst gedrängter Darstellnng geben, ja namentlich in seinem historischen Theile nach einer relativen Vollständigkeit mit Vermeidung lexikalischer Trockenheit streben soll — diese außerordentlichen Schwierigkeiten lassen sich im Allgemeinen wohl von jedem Unbefangenen ermessen, werden aber nur Dem in ihrem vollen Umfange klar und anschaulich sein, der selbst jemals mit ähnlichen Arbeiten, wenn auch nur versuchsweise sich beschäftigt hat. Je mehr ich (schon seit Jahren) mit der Realisirung einer derartigen Idee mich getragen, je länger ich dafür gesammelt und gearbeitet, um desto klarer und beengender empfand ich dieselben. Und als von der ehrenwerthen Verlagshandlung, die durch geschmackvolle und elegante Ausstattung und möglichst billigen Preis des Werkes ein bleibendes Verdienst um die deutsche musikalische Literatur sich erworben, der Antrag zur Herausgabe desselben an mich gelangte, habe ich in der That lange geschwankt, ob ich denselben übernehmen solle oder nicht. Durfte ich mir, ohne unbescheiden zu sein, vielleicht sagen, daß ein ernstes, neigungsvolles, decennienlanges Studium aller Zweige der Tonkunst und ihrer Literatur, die Kenntniß der überwiegenden Mehrzahl der bedeutenderen musikalischen Werke — Kompositionen und Schriften — aller Zeiten und verschiedener Völker, jahrelange theoretische und praktische Erfahrung als musikalischer Schriftsteller, Komponist und Lehrer, daß endlich vielfache und ausgebreitete persönliche und literarische Verbindungen mit einer großen Anzahl bedeutender Kapacitäten auf diesem Felde, möglicherweise einigen Beruf für die Uebernahme einer solchen Arbeit annehmen lassen könnten: so vermochte doch erst die entschiedene Ermunterung gefeierter Meister und die vielseitige, freundlich entgegenkommende, wiederholte Zusage dankenswerther wesentlicher Unterstützung bewährter Männer zum Entschlusse mich zu bestimmen,

Digitized by Google

und das wohl gerechtfertigte Bedenken, ob dem ernsten, redlichen Willen, dem sorgsamen Bemühen wohl auch die Kraft entsprechen werde, zu überwinden.

Es liegt in der Natur der Sache, daß eine derartige Encyklopädie wirklich und wesentlich Neues nicht bieten kann: sie ist eben ein Resumé, eine Uebersicht des Vorhandenen, während individuelle neue Ansichten oder praktische Erfahrungen auf dem betreffenden Gebiete, soweit sie noch nicht eine so zu sagen historische Berechtigung gewonnen, einen andern Ort zur Veröffentlichung fordern. Die Persönlichkeit des Herausgebers als solche muß, wo es sich nur um die möglichst objektive Darstellung und Verarbeitung eines durchaus gegebenen Stoffes handelt, vollständig in den Hintergrund treten, und es kann lediglich darauf ankommen, das in überreichem Maaße vorhandene, wenn auch großentheils schwer zugängliche Material nach zureichenden Prinzipien, mit unverrücktem Festhalten an der Bestimmung und dem Zwecke des Werkes, zu sichten, zu ordnen und möglichst gedrängt, soviel wie möglich überall in leicht ansprechender Weise darzustellen. Für die theoretischen und praktischen, ja großentheils selbst für die ästhetischen Artikel ist der Stoff ein vollkommen feststehender, soweit nicht neuere Forschungen (oder z. B. bei den Instrumenten und deren Konstruktion, neuere Erfindungen) zu erheblich abweichenden und wirklich recipirten Resultaten geführt haben; denn das noch Streitige kann, wie schon angedeutet, eine Encyklopädie nur historisch referirend geben. Und hier waren also die vorhandenen, theils Sammel-, theils specielle Fachwerke, wie es auch von mir geschehen ist, in ausgedehntester Weise dankbarst zu benutzen — sie bilden die Grundlage der Darstellung, selbst da, wo von den Herren Mitarbeitern oder von mir selbständige Artikel über die einzelnen Gegenstände verfaßt wurden, wie das meistentheils geschehen. Ueber derlei Gegenstände sind die Meinungen keineswegs so getheilt, daß man nicht einer gleichen Ansicht schon früher begegnet sein könnte, und dem Kundigen wird die sorgfältige, aber selbständige und soweit nöthig kritische Benutzung der vorhandenen Quellen, auch wenn wir diese nicht besonders anführen, um nicht mit Citaten zu prunken und durch literarischen Ballast unnütz Raum zu verschwenden, ebensowenig ent-

Digitized by Google

gehen, als andrerseits — hoffen wir — die Wahrnehmung sich geltend machen wird, daß wir uns vor jedem eigentlichen Plagiat ernstlichst gehütet, und nur Das vollständig von Anderen aufgenommen und uns angeeignet haben, was wir nach reiflicher Prüfung nicht anders und besser zu sagen wußten. In Betreff der historischen, und speciell der biographischen Artikel stellt sich das Verhältniß indeß bis auf einen gewissen Grad ungünstiger. Auch hier haben wir allerdings benutzt, was in den verschiedensten desfallsigen, oft sehr schwierig zu erlangenden Werken, und in hundert und aber hundert Bänden der einschlägigen Zeitschriften, die nur mit der größten Mühe aufzutreiben und zu vergleichen waren (wofür einem Theile unserer literarischen Freunde noch ein besonderer Dank gebührt), sich darüber vorfand, und was, in Rücksicht auf die neuere Zeit, an handschriftlichen und sonstigen Mittheilungen freundlich zur Benutzung uns überlassen ward. Bedauerlicherweise aber sind so manche der deshalb direkt und indirekt ausgesprochenen Wünsche bisher unbeachtet geblieben — ich erlaube mir, die Bitte um gefällige baldige Einsendung der biographischen Materialien an die Herren Komponisten, Musiker, Sänger u. s. w. in ihrem eigenen, wie im Interesse der Sache, hier nochmals zu wiederholen — und dem Kundigen ist nicht fremd, wie die gedruckten biographischen Nachrichten selbst über in ihrer Art bedeutende Künstler oft entweder sehr spärlich fließen, oder ungenau, ja geradehin widersprechend und unrichtig sind. Unter solchen Umständen liegt es auf der Hand, daß der biographische Theil des Werkes, trotz aller aufgewendeten Bemühungen, nicht so vollkommen gleichmäßig hat bearbeitet werden können, als, zumal er gleichzeitig das eigentlich unterhaltende Element des Werkes repräsentirt, es Wunsch und Absicht war — daß wir in so manchen Fällen uns mit kurzen Notizen haben begnügen müssen, wo eine detaillirtere Schilderung interessant gewesen sein würde — daß wir vielleicht einzelne, wenn auch nicht erhebliche Irrthümer haben stehen lassen müssen, weil diejenigen, in deren Hand und Interesse die Füglichkeit der Berichtigung lag, uns zu derselben nicht in den Stand setzten, und die zugänglichen Quellen keine oder doch nur ungenügende Auskunft gaben.

Wie kein Menschenwerk je den Gipfel der Vollendung im höch-

Digitized by Google

sten Sinne des Worts erreicht, stets hinter dem eigenen Ideale noch zurückbleibt, so läßt sich dies namentlich von einem encyklopädischen, auch die Gegenwart in den Kreis der Betrachtung ziehenden Werke sagen, das, abgesehen noch von der Gebundenheit der Bearbeitung durch die gebotene alphabetische Reihenfolge, der unaufhörlichen Bewegung der Zeit in dem Auftauchen neuer Erscheinungen natürlich stets nur bis auf einen gewissen Punkt folgen kann. Sind doch überdies die Standpunkte, von denen aus an die Betrachtung und Beurtheilung eines solchen Werkes gegangen wird, ebenso verschieden als die individuellen Zwecke, die die Einzelnen bei der Benutzung desselben im Auge haben, und die Ansprüche, die sie demgemäß stellen zu müssen glauben. „Es allen Leuten recht zu machen, ist nun" — wie der Dichter sagt — nicht nur „ganz verteufelt schwer", sondern gradehin unmöglich, und wir haben allezeit an dem Grundsatze festgehalten, daß es ein fruchtloses Beginnen sei, dies erstreben zu wollen. Hoffentlich aber — ich spreche dies mit einiger Genugthuung, selbst auf die Gefahr hin aus, von gewissen Seiten her vielleicht der Unbescheidenheit geziehen zu werden! — wird Niemand in dem Neuen Universallerikon der Tonkunst in der That etwas Wesentliches vermissen, das er in einem solchen zu suchen berechtigt wäre.

In dreißig Lieferungen, oder drei Bänden, soll das Werk vollständig geliefert werden und ein anzufügendes Specialregister wird seine bequeme Brauchbarkeit noch wesentlich erhöhen. Um es aber nach seiner Vollendung stets möglichst auf gleichem Niveau mit den Fortschritten der Tonkunst, namentlich auch ihrer Geschichte, zu erhalten, werden von Zeit zu Zeit Supplementhefte ausgegeben werden. Was nun noch die Bearbeitung selbst betrifft, so ist es am Zweckmäßigsten erschienen, soweit das überhaupt thunlich, stets eine Anzahl kleinerer, zusammengehöriger Artikel in einen ausgedehnteren Hauptartikel zu vereinigen, und in Betreff der Einzelheiten auf diesen zu verweisen. Dadurch ist nicht nur an Raum gespart worden — eine nothwendige Rücksicht, um das Werk nicht zu voluminös und kostspielig werden zu lassen — sondern es ist dadurch auch das Hauptbestreben: Vereinfachung, Uebersichtlichkeit, systematische Behandlung (soviel diese bei einer Encyklopädie möglich), Zeitersparniß beim Gebrauch und

Möglichkeit einer gründlicheren und doch prägnanten und soweit thunlich, interessirenden Fassung, verfolgt worden, und vielleicht nicht ganz unerreicht geblieben.

Für den äußeren Gebrauch des Werks sei noch bemerkt, daß in der alphabetischen Reihenfolge, der leichtern Auffindung halber, die Umlaute (ae, oe, ue) als getrennte Laute (aë, oë, uë) behandelt worden sind; daß der Leser Artikel, die er in der Schreibung mit k, f, oder ähnlichen verwandten Lauten nicht findet, unter c, ph ꝛc. nachschlagen wolle, weil eine volle Konsequenz der Schreibweise, namentlich in Rücksicht auf die große Zahl der aus den verschiedensten fremden Sprachen stammenden Namen und Ausdrücke im Bereiche der Tonkunst, noch immer nicht hat erzielt werden können. Endlich wird das Werk auch gleichzeitig noch als ein musikalisches Fremdwörterbuch dienen, in welchem, soweit es nöthig erschien, auch die Aussprache und Accentuation der aus fremden Sprachen entlehnten Wörter anzugeben versucht worden ist.

Schließlich liegt mir noch die angenehme Pflicht ob, den aufrichtigsten, tiefempfundensten Dank allen den hochverehrten Männern und den theuren Freunden in der Nähe und Ferne auszusprechen, welche bei Bearbeitung des vorliegenden Werkes durch Rath und That mich ermunterten und unterstützten. Sie haben sich dadurch ein unschätzbares Verdienst um die edle Sache der Tonkunst erworben, denn nur durch ihre so bereitwillig fördernde Hülfe war es möglich, bei einer derartigen Arbeit stets die freudige Ausdauer zu bewahren und etwas vielleicht nicht ganz Unverdienstliches zu leisten.

Dresden, im April 1855.

Dr. Julius Schladebach.

Digitized by Google

A.

A. Soviel wir von der ältesten Musik nach den, allerdings in ihren Resultaten sehr unzulänglichen Forschungen der Philologen und Alterthumsforscher wissen, wurden schon vor Aristoxenus (etwa um 350 v. Chr.), einem Schüler des Aristoteles, die Töne der Musik durch die Buchstaben des Alphabets bezeichnet, so daß der erste, tiefste Ton A genannt wurde. Guido von Arezzo, ein Benedictinermönch, erweiterte im elften Jahrhundert unserer Zeitrechnung das Tonsystem, und fügte demselben auch in der Tiefe noch einen Ton hinzu. Damit hörte das A auf, Grundlage desselben zu sein, und bald trat das C an seine Stelle, womit die heute gebräuchliche Benennung der sieben Haupttöne nach deutscher Weise gegeben war. Dadurch ist A (franz. la) die sechste diatonische Stufe des modernen Tonsystems oder die zehnte Saite der chromatischen Tonleiter geworden. Ueber das akustische Verhältniß dieser sechsten Tonstufe vergl. Tonleiter. Das A ist gleichzeitig der Vokal, welcher für die Tonbildung beim Gesange vorzugsweise aus organischen und ästhetischen Rücksichten angewendet wird. (s. Stimmbildung). Auch ist das eingestrichene a der Ton, nach welchem im Orchester eingestimmt wird.

a♯ bedeutet in musikalischen Schriften a dur; dagegen **a♮** oder **a**-b soviel wie a moll.

A. 1. Ital. Präposition, bedeutet auf, bei, gegen, in, mit, nach, über, zu, bis in, bis zu, und bildet in der Zusammensetzung mit den Artikeln il, l', la, lo den ital. Dativ. Dieser heißt von il im Singular al, im Plural ai, oder a'; von l' im Sing. all, im Plur. agli; von lo im Sing. allo; Plur. auch agli; von la Sing. alla, Plur. alle. Bei den gebräuchlichen italienischen Benennnngen in der Musik kommt diese Präposition mit ihren Zusammensetzungen sehr häufig vor, z. B. a tempo, all' unisono, al segno u. s. w. — 2. Französische Präposition, bedeutet für, nach, zu, oder ist auch nur das Zeichen des Dativs (à la), und findet sich ebenfalls nicht selten in der musikalischen Terminologie, z. B. à deux mains, à la mesure u. s. w. — Wir fügen hier eine alphabetisch geordnete Uebersicht der gebräuchlichsten italienischen und französischen Zusammensetzungen mit dieser Präposition nebst Erklärung bei (die sonst etwa noch möglichen derartigen Ausdrücke suche man unter dem betr. Hauptwort):

1. a (à) — a ballāta, im Balladenstil. a battūta, nach dem Taktschlage, gemeinhin im Recitativ, wenn an die Stelle der freien, rein deklamatorischen Bewegung des Sängers wieder das feste Zeitmaaß tritt — darum so viel wie

Digitized by Google

a tempo, und (namentlich in neuerer Zeit) wie arioso. a bene plăcito, (ausgespr. plätschito), nach Gefallen, soviel wie ad libĭtum. a capella, bezeichnet entweder, daß ein Tonstück nur für Singstimmen ohne Begleitung bestimmt ist, — oder daß die begleitenden Instrumente mit der Singstimme im Einklang oder der Octave fortschreiten, — oder endlich, daß das Tempo nicht choralmäßig, wie die verwendeten Noten von größerer Geltung andeuten würden, sondern etwas lebhafter ausgeführt werden solle; in diesem Falle ist es soviel wie alla breve. a capriccio (-prittscho), nach Laune, nach Belieben des Ausführenden, in Bezug auf Tempo und Vortrag, namentlich bei Kadenzen; capriccio als Bezeichnung eines ganzen Tonstücks s. d. Art. à deux mains (döh mängh), zu zwei Händen (bei Klavierstücken). a dŭĕ, zweistimmig, in Bratschen- oder Blasinstrumentstimmen bei doppelten Noten, bedeutet, daß diese einzeln von zwei Spielern vorgetragen werden sollen, sov. w. divĭsi, was namentlich in Violinstimmen dafür gebraucht wird (Sonāta a due, eine Sonate für zwei Instrumente). a due corde, auf zwei Saiten; die darunter befindlichen Doppelnoten sollen auf zwei Saiten desselben Instruments ausgeführt werden, also Gegensatz von a due oder divisi. a due voci (wohtschi), für zwei Singstimmen. a duōĭ, für zwei Stimmen oder Instrumente. la à mesure (-sühr), sov. w. a tempo. a la mi re, bedeutet nach Guido's von Arezzo Solmisation den Ton a der kleinen und eingestrichenen Octave, der mit diesen Sylben wechselsweise bezeichnet wurde, s. Solmisation. à la renverse (rangwērs') sov. w. al riverso. à la sourdine (surdihn'), gedämpft. à livre ouvērt (liwr' uwähr), vom Blatte spielen oder singen. a mezza voce (wohtsche), mit halber Stimme (auch bloß: mezza voce). A mi la, sov. w. a la mi re. a piacēre und a piacimento (piatschere u. piatschi-), nach Gefallen, nach Belieben, gemeinhin mit dem Nebenbegriff des zögernden Vortrags. a poco a poco, nach und nach, allmälig; p. a. p. cresc. sin al forte, nach und nach an Stärke zunehmend bis zum forte. à première vue (-miähr' wüh) sov. w. a prima vista, auf den ersten Blick, vom Blatte spielen oder singen. a punta d'arco, mit der Spitze des Bogens. a punto, pünktlich, genau. a quattro (kuattro) u. à quatre (kattr'), zu vieren. a quattro mani u. à quatre mains (mängh), vierhändig, von zwei Spielern auf einem Pianoforte auszuführen. a quattro parti u. à quatre parties (partih) oder a quattro voci (wohtschi) u. à quatre voix (woáh), für vier Stimmen, besonders bei Gesangstücken. a quattro soli u. à quatre seuls (ßöhl'), in mehrfach besetzten Stücken solche Stellen, die von vier einzelnen Stimmen vorgetragen werden sollen. a re, in der Guidonischen Solmisation das große A, s. Solmisation. a suo arbitrĭo, a suo beneplacĭto (plähtschito), a suo commodo, nach Belieben, nach Bequemlichkeit. A suo luogo, sov. w. loco, bedeutet, daß die bis dahin um eine Octave höher oder tiefer gespielten Noten wieder in der gewöhnlichen Tonhöhe vorgetragen werden sollen. a tempo, im Recitativvortrage der Uebergang ins Arioso (also: im festen Zeitmaaße), oder auch der Wiedereintritt des frühern Zeitmaaßes, wo dies durch lang-

Digitized by Google

samere oder schnellere Bewegung unterbrochen gewesen ist; im letztern Falle wird es auch mit a tempo primo oder bloß tempo primo bezeichnet. A tempo commodo, giusto, ordinario, rubato s. Tempo. a tre u. à trois (troáh), dreistimmig. a tre mani u. à trois mains, für drei Hände. a tre parti u. à trois parties, oder a tre voci u. à trois voix, für drei Stimmen. a una corda, auf einer Saite, bezeichnet bei Geigeninstrumenten, daß die Töne, die sonst auf mehreren Saiten gespielt werden würden, nur auf einer ausgeführt werden sollen; beim Pianoforte, daß der Pianozug (die Verschiebung) in Anwendung gebracht werden soll, so daß die Hämmer nur eine Saite, nicht den ganzen Chor berühren. a vista, s. a prima vista. a voce (wohtsche) sola, für eine Singstimme allein. a vue (wüh), s. à première vue.

2. al, all'. — al fine, bedeutet die Wiederholung eines Satzes von vorn (da capo) oder von einem Zeichen (dal segno) bis zu der Stelle, wo das Wort Fine (Ende) steht; auch oft sin al fine, bis zum Fine, bis zu Ende. all' antico, im alten Stil. all' improvista, auf unvorbereitete Weise, ohne Probe, oder auch: vom Blatte. al loco, zur selben Stelle. all' ottāva, in der Octave; gewöhnlich: eine Octave höher (all' ottava alta), sonst mit der nähern Bezeichnung all' ottava bassa, um eine Octave tiefer; sodann bedeutet es in Partituren, daß ein Instrument mit einem andern in der Octave fortschreiten — und beim Generalbaßspiel, daß statt der Akkorde nur die Octave zur Verstärkung des Basses mitgespielt werden soll. all' unisŏno, im Einklange, als Bezeichnung in Partituren; beim Generalbaß soviel wie all' ottava. al piacēr (piatschéhr) s. a piacere. al rigŏre di tempo, streng im Takt. Al rivērso, umgekehrt, bezeichnet ein Tonstück, das vor- u. rückwärts gespielt oder gesungen werden soll, wie bei den sogenannten Krebskanons — eine überflüssige und veraltete Spielerei. al rovēscio (rowéscho), s. al riverso. al segno, beim Zeichen (auch dal segno, vom Zeichen) wieder anfangen. al tempo, s. a tempo.

3. alla. — alla breve, in gekürztem, d. h. schnellerem Zeitmaaß, gewöhnlich ein Zwei- oder Dreizweiteltakt, in welchem die halben Noten fast die Bewegung der Viertel haben, s. auch Breve. alla caccia (katscha), wie eine Jagdmusik, s. caccia. alla camĕra, im Stile der Kammermusik, s. d. Art.; auch: im Kammerton, s. Stimmung. alla capella, im Kapell- oder Kirchenstil, s. d. Art.; auch sov. w. a capella. alla cavaletta, nach Grillenart, bezeichnet die fehlerhafte Ausführung aufsteigender Läufe, wo die Noten, wie beim schlechten Staccato, aufwärts abgestoßen werden, ohne daß man sie zugleich bindet. alla diritta, stufenweise auf- oder absteigend; wird auch häufig für a mano diritta, rechts, mit der rechten Hand, gebraucht. alla hanacca, hanakische (slavisch-mährische) Tanzweise. alla mente, aus dem Stegreif. alla militare, militärisch. alla Palestrina, im edeln, großen Kirchen- (Palestrina-) Stil; in Frankreich vorzugsweise Bezeichnung der kontrapunktischen Schreibweise. alla polacca, im Polonaisentempo. alla Quinta, in der Quinte. alla russe (à la russe), in russischer Weise,

Digitized by Google

ziemlich außer Gebrauch gekommene Bezeichnung eines rondoartigen, lebhaften Tonstücks im Zweivierteltakt. alla siciliāna (sitschi-), in der Weise sicilianischer Hirtenlieder. alla stretta, eng, zusammengezogen; zunächst in der Fuge die Stellen, wo das Thema, ehe die vorhergehenden Stimmen es geendigt haben, in den folgenden eintritt, oder wo es in engeren Nachahmungen erscheint — dann aber auch in anderen Tonstücken das schnellere Tempo, das häufig gegen den Schluß hin, namentlich in den modernen Opern, einzutreten pflegt; s. auch Stretto. alla turca, türkisch. alla zingana (zingara), nach Zigeunerweise. alla zoppa, stolpernd, hinkend; von synkopirten Notenfiguren gebraucht, wenn zwischen zwei Noten gleicher Geltung eine andere von doppelter Geltung steht, z. B.:

Beisp. 1.

s. auch Synkope.

Aaron, musik. Schriftsteller, Abt des Schottenklosters zu St. Martini in Köln, gest. 14. Dezbr. 1052 — gehört also keineswegs, wie Einige wahrscheinlich vermöge einer Verwechselung mit dem Folgenden behaupten wollen, dem 15. Jahrhundert an —, war der erste, welcher in Deutschland den durch Papst Leo IX. erhaltenen Gregorianischen nächtlichen Gesang (s. Gregor) in Deutschland einführte. So berichtet der berühmte Abt Johannes Trithemius (gest. 16. Dezbr. 1516 zu Würzburg) in seinem, für die Geschichte der Musik im Mittelalter werthvollen Werke De scriptoribus eccles. collectanea. Er muß sich der Musik mit Vorliebe zugewendet haben. Zeugniß dafür ist sein Tractatulus de utilitate cantus vocalis et de modo cantandi atque psallendi, welcher im Manuscript in der Klosterbibliothek zu St. Martini aufbewahrt wird, wie nach Legipontii Diss. philol. bibl. noch C. F. Becker berichtet.

Aaron, Pietro. s. Aron.

Abăco, Evaristo Felice dall', geb. zu Verona um das Ende des 17. Jahrhunderts, ein bedeutender Violinvirtuos und Komponist, war 1726 Konzertmeister des Kurfürsten Maximilian Emanuel von Bayern, 1738 kurfürstl. bayerscher Rath, und scheint wenige Jahre später gestorben zu sein. Nähere Nachrichten über sein Leben mangeln. Von seinen Kompositionen für Violine sind mehrere Sonaten, Konzerte für Kirche und Kammer u. s. w. in Amsterdam erschienen.

Abăco, Frhr. v., geb. zu Verona, vielleicht ein Enkel des Vorigen, zu Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts berühmter Violoncellist und Komponist für sein Instrument. Ueber seine Lebensumstände ist Näheres nicht bekannt, auch scheinen gedruckte Kompositionen von ihm nicht vorhanden zu sein.

Abăelard, Petrus (auch Abailard — so die ältesten Manuscripte — Abeillard u. Abélard), geb. 1079 in der Nähe von Nantes, gest. 21. April 1142 in der Abtei St. Marcel bei Chalons an der Saône. Dieser scholastische Philosoph und Theolog, unstreitig der kühnste Denker seiner Zeit, ein reformatorischer Geist von hoher Bedeutung, berühmt geworden durch seine sogenannten Ketzereien und die in Folge derselben erduldeten herben Verfolgungen fast bis an sein Lebensende, noch mehr aber populär durch sein von so unglücklichen Folgen begleitetes

Digitized by Google

Verhältniß zu seiner einstigen Schülerin Heloise, darf auch in der Musikgeschichte nicht unerwähnt bleiben, da er um 1120 als Mönch zu St. Denis, und später in der von ihm bei Nogent erbauten Kapelle und Klause Paraklet, wie als Abt von St. Gildes-de-Ruys in Bretagne, eine Anzahl von Kirchengesängen komponirte. Eine weitläuftigere Biographie würde nicht hierher gehören. Das beste Werk darüber ist Rémusat, Abélard. Paris, 1845. 2 Bde.

Abauzit, (Abößih), Firmin, geb. zu Uzés den 11. Novbr. 1679, gest. zu Genf den 20. März 1767, einer der bedeutendsten Polyhistoren seiner Zeit, dem einst der berühmte Newton bei Uebersendung seines Commercium epistolicum schrieb: „Sie sind würdig, zwischen meinen und den Ansichten des großen Leibnitz zu entscheiden." Er war Protestant, und lebte nach Aufhebung des Edikts von Nantes zu Genf. Nicht wenige seiner Schriften sind durch den blinden Religionseifer seiner Verwandten, welche zur katholischen Kirche übergegangen waren, nach seinem Tode vernichtet worden. Hier verdient er eine Stelle als Verfasser einer größeren Anzahl von Artikeln für das große Dictionnaire de musique von Rousseau, mit dem er eng befreundet war. Abauzit ist der einzige unter den Zeitgenossen Rousseau's, dem dieser mit seinem Lobe wahrlich nicht verschwenderische Philosoph einen warmen Panegyrikus geweiht (Oeuvres, tom. III. p. 499), indem er sagt: „Dies philosophische Jahrhundert konnte nicht vorübergehen, ohne einen echten und wahren Philosophen hervorgebracht zu haben, und dieser existirt in meinem Vaterlande. Wage ich ihn zu nennen, der seinen höchsten Ruhm darin zu setzen scheint, soviel als möglich ungekannt zu bleiben? Gelehrter, wahrhaft bescheidener Abauzit, deine edle Einfachheit möge es mir vergeben, wenn ich den Empfindungen meines Herzens Worte leihe. Kommt es mir doch nicht in den Sinn, dich einem Zeitalter erst bekannt zu machen, das dich zu bewundern unwürdig ist; Genf ist es, das ich preisen will, weil du dort deinen Wohnsitz aufgeschlagen — unsre Mitbürger sind es, die ich ehren will der Ehre halber, die sie dir erwiesen" u. s. w.

Abbandono, con, mit Hingebung; von abbandonare, sich gehen lassen.

Abbassamento di mano, das Sinkenlassen der Hand beim Taktiren, als Gegensatz zu alzamento di mano, was die Erhebung der Hand bezeichnet. Abbassamento di voce, Sinkenlassen der Stimme. Bei Klavierkompositionen deutet abbassamento an, daß die Hand, zu welcher es gesetzt ist, unter die andere gehen soll.

Abbatini, Antonio Maria, ein römischer, um 1605 (nach Anderen schon 1595) zu Tiferno geborner Komponist von ausgezeichnetem Rufe, den er besonders durch seine Motetten und andere Kirchenmusikstücke sich erwarb. Nach Veröffentlichung der ersten jener Motetten ward er 1638 Musikdirektor an der Kirche S. Giovanni (oder Lateran), später zu S. Lorenzo bei den Jesuiten, und endlich 1649 zu Sta. Maria Maggiore in Rom. Dort starb er im Jahre 1675 (nach Anderen 1677).

Abbé l'ainé, Philippe Pierre de St. Sevin, genannt **l'** — und dessen Bruder, Pierre de St. Sevin, genannt **l'Abbé cadet,** beide im ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts Musikmeister an der Pfarrkirche zu Aachen, dort dem

Digitized by Google

geistlichen Stande angehörend, treffliche Violoncellisten. Sie begaben sich von dort nach Paris und fanden, der erstgenannte 1727, der andere 1730, nachdem sie vielfache Proben ihrer Virtuosität abgelegt hatten, Anstellung beim Orchester der großen Oper. Obwohl sie dem geistlichen Stande entsagt hatten, behielten sie doch den Namen Abbé, so zwar, daß selbst auf einen Sohn Philipps (s. unt.) derselbe überging. Pierre (l'abbé cadet) war jedenfalls der bedeutendste der beiden Brüder und zeichnete sich durch einen so außerordentlich schönen, gesangvollen Ton auf dem Violoncell aus, daß man namentlich aus dem mächtigen Eindrucke, den er mit seinem Instrumente in der Oper und vorzugsweise in zahlreichen, überaus großen Anklang findenden Konzerten hervorzubringen wußte, die Abnahme der Neigung für die damals noch sehr gebräuchliche Viola di Gamba herleiten zu müssen glaubt. 1761 waren sie noch an der großen Oper thätig; ihr Todesjahr indeß ist unbekannt. — Ein Sohn Philipp's, Joseph Barnabé de St. Sevin, genannt **l'Abbé fils**, war am 11. Juni 1727 noch zu Aachen geboren und kam, vier Jahre alt, nach Paris. Er zeigte schon sehr früh ein außerordentliches musikalisches Talent, und dies ward mit großer Sorgfalt von seinem Vater ausgebildet. Schon in seinem zwölften Jahre war er ein so tüchtiger Violinist, daß er eine Stelle im Orchester der komischen Oper (1739) erhielt, nachdem er in der Probe so vorzüglich bestanden, daß man ihn sogar den beiden trefflichen Violinspielern Branche und Mangean vorzog. Von diesem bedeutenden Talente angezogen, unterzog sich der berühmte Leclair (s. dies.) seiner weiteren Ausbildung auf der Violine, und das mit so glücklichem Erfolge, daß der junge Abbé schon am 1. Mai 1742 in das Orchester der großen Oper berufen ward, zu dessen Zierden er länger als zwei Decennien hindurch gehörte. In den Jahren 1741 bis 1755 gab er unter zahlreicher Theilnahme und mit außerordentlichem, künstlerischem und pekuniärem Erfolge regelmäßig Konzerte in Paris, und hatte sich ein so bedeutendes Vermögen erworben, daß er seine Stelle niederlegen und ein Grundstück in der Nähe von Charenton erkaufen konnte, wo er von 1776 an in heiterer Zurückgezogenheit, ein edler, überall geachteter Mann, ein trefflicher Gatte und Vater, den Abend seines Lebens genoß. Er starb im letzten Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts. Seine Kompositionen für Violine waren beliebt und gesucht, und sein, unter dem Titel: Principes de Violon, zu Paris 1772 erschienenes größeres Werk ist werthvoll.

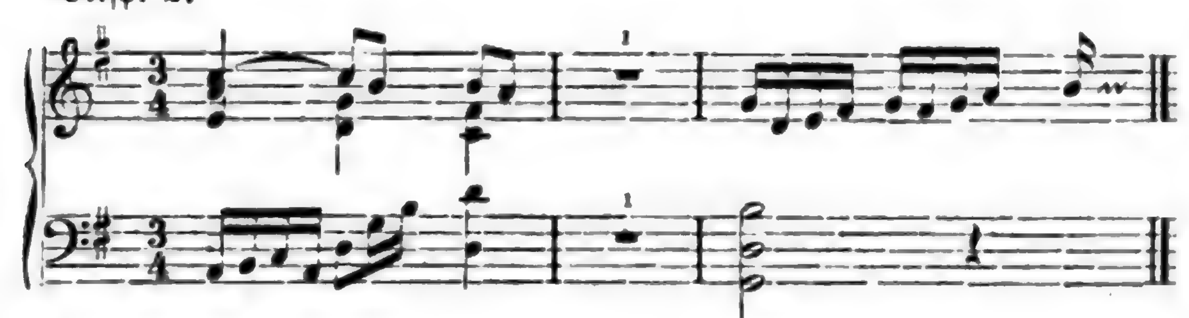
Abellare, (abellīre), verzieren, schmücken. Davon: **abbellimento** (-tura), Verzierung.

Abblasen, eine alte deutsche, jetzt nur noch in verhältnißmäßig wenigen Städten übliche Sitte, vermöge welcher der Stadtmusikus an bestimmten Tagen (früher täglich, auch mehrere male: Morgens, Mittags und Abends) vom Kirchthurm oder vom Altan des Rathhauses ꝛc. einen Choral, dem bisweilen auch noch andere Tonstücke sich anschlossen, gewöhnlich mit Zinken und Posaunen zu blasen hatte — wie das noch ausgedehnter in Gebrauch gebliebene Morgen-, Mittag- und Abendläuten, eine Mahnung zu frommer Erhebung des Herzens zu Gott. Der Ursprung dieser schönen Sitte ist historisch nicht zu ermitteln, ihr Verfall aber zu beklagen, da diese Musik, natürlich in sorgsamer, würdiger Ausführung,

ed by Google

wohl von Einfluß auf die Volksbildung in ethischer und ästhetischer Rücksicht sein konnte.

Abbrechung (Abreißung, lat. abruptio), die plötzlich und unerwartet durch eine nicht zu kurze Pause verursachte Unterbrechung des Tonsatzes (nicht nur der Melodie, sondern wirkungsvoller gleichzeitig auch der Begleitung), die namentlich zur Darstellung des Komischen in der Musik von bedeutender Wirkung ist. (s. Beisp. 2.) Natürlich kann diese Abbrechung nur auf einem Septimen- oder dissonirenden Akkorde erfolgen, da in dem Reize der Erwartung der für den Moment noch fehlenden Auflösung, die ebensowohl ein gewöhnlicher als ein Trugschluß sein kann, vorzugsweise die Wirksamkeit dieser Form gesucht werden muß. Vor allen Dingen ist beim Vortrage darauf zu achten, daß die Abbrechung vollständig erfolgt, und kein Ton nachklingt, wie das bei schlaffem Klavierspiele wohl vorkommt.

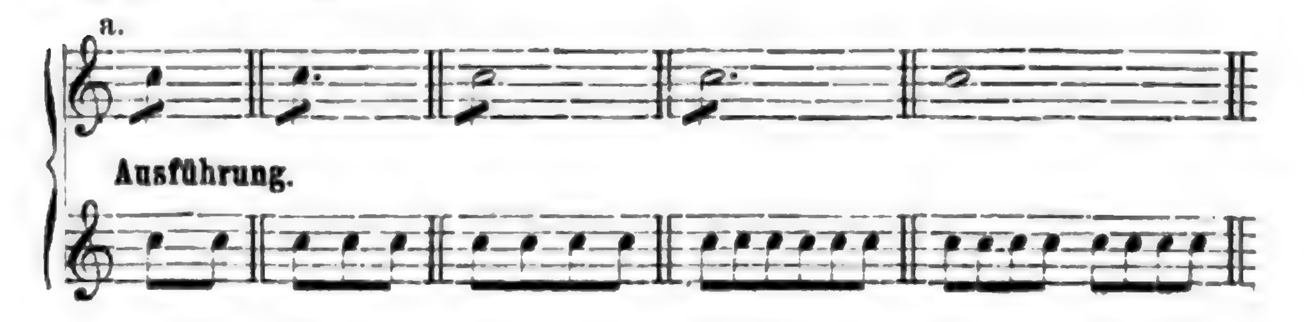
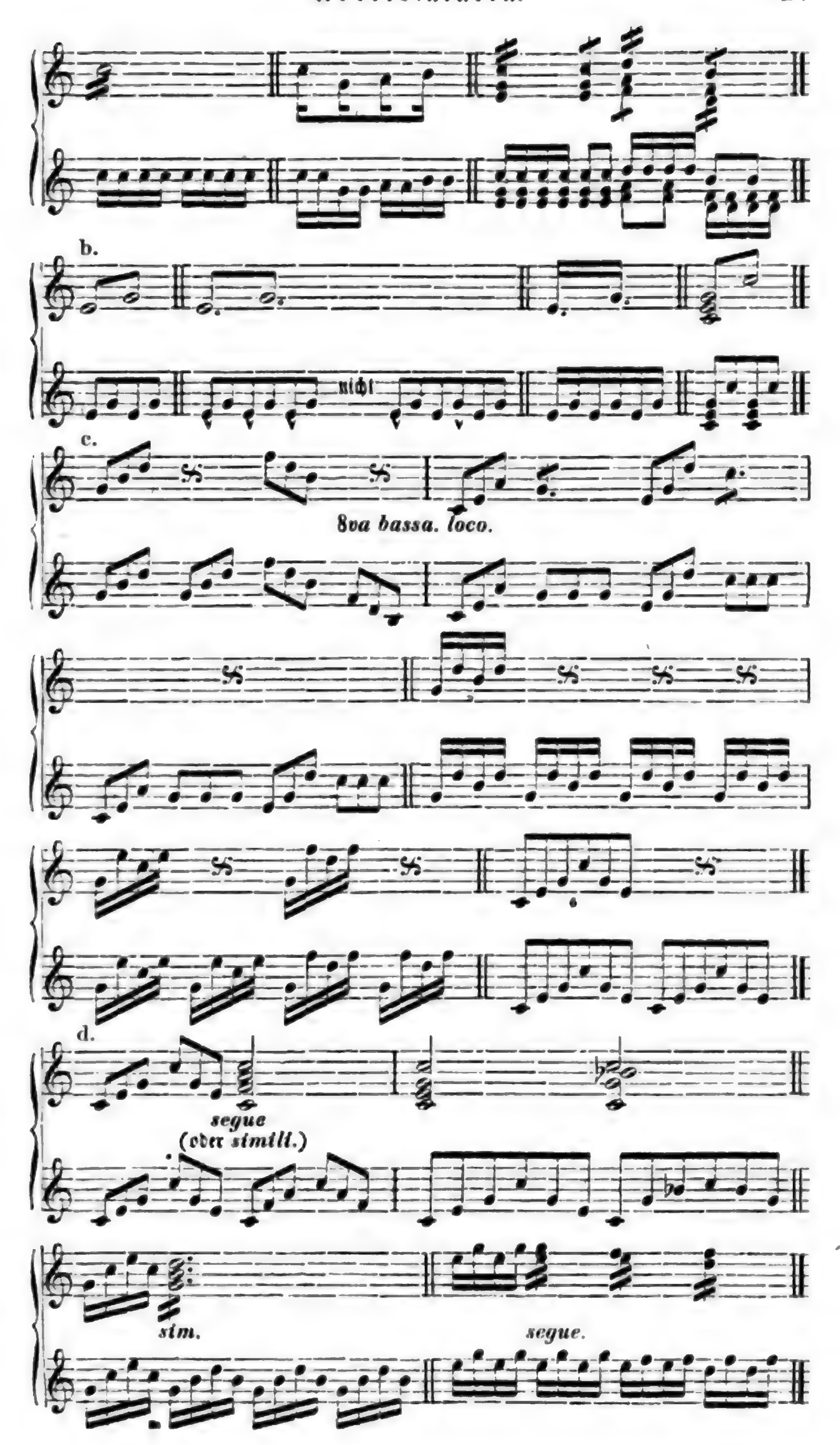
Beisp. 2.

Abbreviaturen (Abkürzungen, ital. abbreviamenti u. abbreviazióni, franz. abbreviations - aßióngh), kommen wie in Schriften, so bei Noten vor, und sind zur Ersparung von Zeit und Raum nicht nur, sondern auch Behufs leichterer und schnellerer Uebersichtlichkeit von großem Nutzen. In der Musik giebt es deren zweierlei, nämlich Abkürzungen der häufig vorkommenden musikalischen Benennungen u. Kunstwörter, und Abkürzungen oft wiederkehrender oder länger andauernder Notenfiguren. Von beiden Gattungen geben wir hier eine Uebersicht der gebräuchlichsten.

1. Abbreviatur der Kunstwörter (die Bedeutung der einzelnen s. unter den betr. Artikeln): A. = Alto (Singstimme). accel. = accelerando. Accomp. = Accompagnement. Ad^{gio} u. Ad^{o} = Adagio. ad lib. = ad libitum. all' ott. = all' ottava. All^{o} = Allegro. All^{tto} = Allegretto. And^{te} = Andante. And^{no} = Andantino. arc. = col arco. arp^{io} = arpeggio. a. t. = a tempo. att. = attacca. B. = Basso. Basso = Contrabasso. c. = con (oder in der Zusammensetzung mit den verschiedenen Artikeln [siehe a, Präpos.] col, colla, colle, collo, cogli). c. 8va = coll' ottava. c. d. = colla destra (nämlich mano). c. l. = col legno. c. s. = colla sinistra (nämlich mano). Cad. = Cadenza. cal. = calando. Cello = Violoncello. Clar. u. Cl^{tto} = Clarinetto. Clar^{o} = Clarino. Cor. u. C^{o} = Corno. cres. u. cresc. = crescendo. D. = destra (mano). D. C. = Da capo. D. S. = dal segno, decresc. = decrescendo. dim. = diminuendo. div. = divisi. dol. = dolce. dolciss. = dolcissimo. espr. u. espress. = espressivo. f. u. fo. = forte. Fag. = Fagotto. ff. = fortissimo. Fl. = Flanto. Fl^{no}. = Flau-

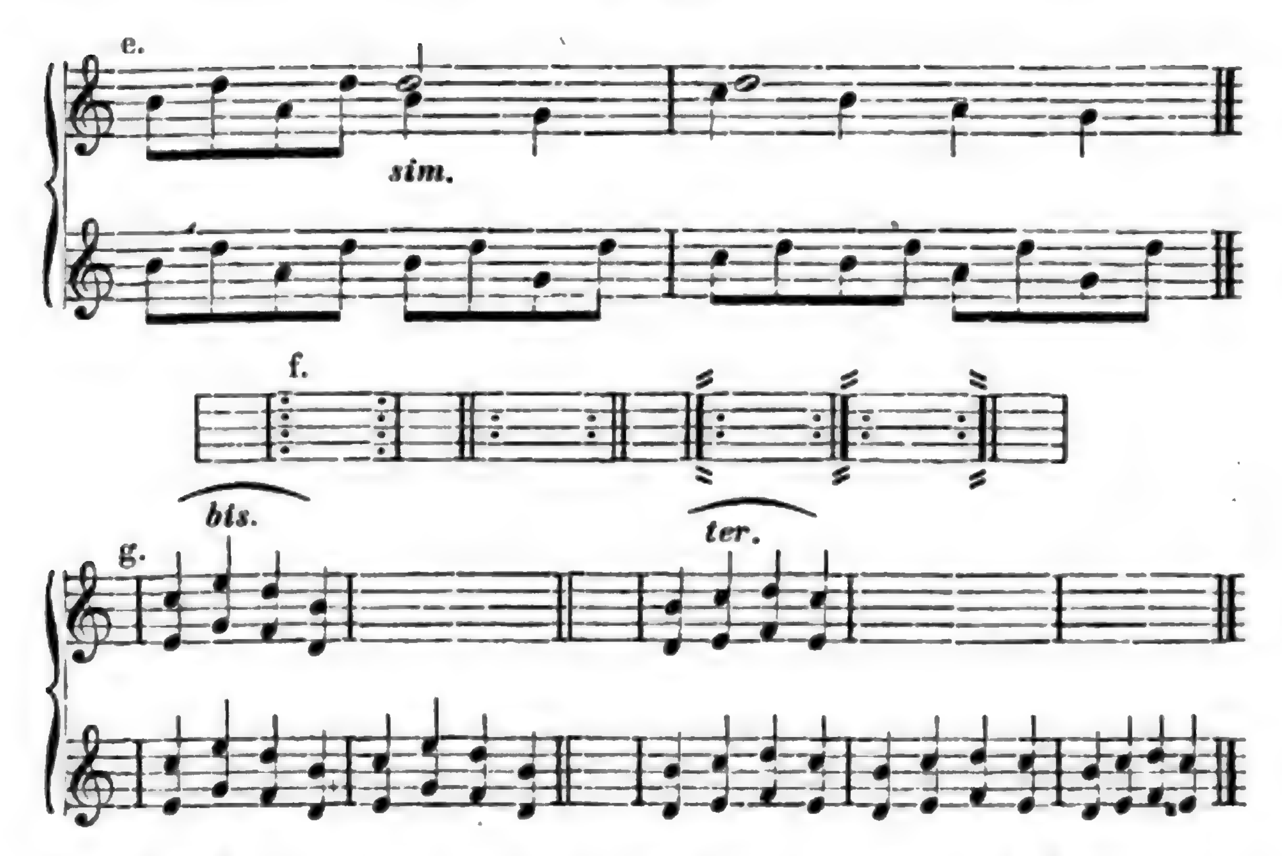
tino. Fl. picc. = Flanto piccolo. fp. = fortepiano. FP. = Fortepiano (Pianoforte). fz. = Forzando. G. = gauche (nämlich la main). L. = laeva (nämlich manus). leg. = legato. l $^{o}_{u}$. oder luo. = loco u. luogo lusing. = lusingando. m. = mezzo (mezza) oder meno (in Zusammensetzungen). Magg. = Maggiore. maj. = majeur. manc. = mancando. marc. = marcato. m. d. = mano destra (main droite). mez. = mezzo. mf. = mezzo oder meno forte. Min. = Minore. min. = mineur. Mod. u. Mod$^{to}_{u}$. = Moderato. m. v. u. mzv. = mezza voce. Ob. = Oboe. Ott. u. O$^{va}_{u}$ = ottava. Ped. = Pedale. perd. u. perdend. = perdendosi. p. u. po. = piano. pf. = piu forte oder auch poco forte. pizz. = pizzicato. pp. = pianissimo. PF. = Pianoforte. rall. = rallentando. rf. u. rfz. = rinforzando. rip. = ripieno. ritard. = ritardando. rit. = ritenuto. s. u. sin. = sinistra (nämlich mano). scherz. = scherzando. seg. = segue. sem. = sempre. sfz. = sforzando. sim. = simile. smorz. = smorzando. Sopr. = Soprano. Sord. = Sordini. sost. u. sosten. = sostenuto. s. S. = senza Sordini. s. t. = senza tempo. s. v. = sotto voce. stacc. = staccato. string. = stringendo. T. = tasto (auch tempo, tenore, tutti). t. s. = tasto solo. Ten. = Tenore. ten. = tenuto. Timp. = Timpani. tr. = trillo. Tromb. = Trombone. Tromp. = Trompette. u. c. = una corda. unis. = unisono. V. = Voce. V$^{a}_{u}$ = Viola. Var. = Variazione. Viol$^{o}_{u}$ u. V$^{o}_{u}$ = Violino. Vcllo. = Violoncello. V. S. = volti subito. 1$^{a}_{u}$ = prima (nemlich volta). 2$^{da}_{u}$ = seconda (nemlich volta).

2. Abbreviatur der Notenfiguren. Hier wird gewöhnlich die erste Figur vollständig ausgeschrieben, und die folgenden werden durch schräge Querstriche angedeutet, die theils über oder unter einer Note liegen, theils den Stil (Hals) der Note durchstreichen, theils einfach oder doppelt neben die Figur, so vielmal ihre Wiederholung erfolgen soll, auf das Liniensystem gestellt werden; bisweilen findet man auch das Wort segue (es folgt) oder simili (gleiche Figuren), größerer Deutlichkeit halber, dem Abkürzungszeichen beigefügt. Abkürzungen dieser Art gebraucht man hauptsächlich: a) bei der unmittelbaren Wiederholung derselben Note oder desselben Akkords; b) bei mehrmaligem Wechsel der Gruppen von zwei verschiedenen Noten; c) bei mehrmaliger Wiederholung von Notenfiguren, die aus drei, vier u. s. w. Tönen bestehen; d) bei gleicher Zergliederung (Harpeggiatur) aufeinander folgender Akkorde; e) beim Nachschlag einer und derselben Note zwischen verschiedenen auf die guten Taktheile fallenden Noten (diese Abkürzung ist in neuerer Zeit seltener geworden, weil sie leicht zu mißdeuten ist). s. Beisp. 3, a bis e. —

Bsp. 3. **Schreibart.**



Digitized by Google



Auch die Ziffern und sonstigen Zeichen über oder unter der Baßstimme in älteren Partituren, Choralbüchern u. s. w. sind in gewissem Sinne Abkürzungen, eigentlich indeß als Stellvertreter weggelassener Akkorde anzusehen, und deshalb folgerecht hier nicht zu berücksichtigen: man vergl. über dieselben den Art. Generalbaßschrift. Zu den (uneigentlichen) Abkürzungen rechnen Manche auch diejenigen Stellen in Partituren, wo der Komponist der Zeitersparniß halber, Instrumente, die mit anderen in der Octave oder im Einklange fortschreiten sollen, nicht ausschreibt, sondern an deren Stelle nur eine Hinweisung setzt, z. B. wenn die Flöten (oder Oboen 2c.) mit den Violinen im Einklange (oder resp. der Octave), oder die Bratsche (oder Violoncell, oder Fagott) mit dem Basse im Einklange fortschreiten sollen, so wird nur die Violin- resp. die Baßstimme ausgefüllt, und in das System der Flöten (oder Oboen) c. VV. (d. h. coi Violini) in 8^va^ (oder unis.), und in das der Bratsche (des Cello, des Fagotts) c. B. (d. h. col Basso) geschrieben. Ebenso zählt man dahin, wenn bei längeren Wiederholungen in den Partituren nur die Hauptstimmen vollständig ausgefüllt, und die Systeme der accompagnirenden Stimmen leer gelassen und, neben Numerirung der zu wiederholenden Takte, diese mit come sopra (d. h. wie oben) bezeichnet werden. Auch wollen Einige die Wiederholungszeichen, beziehen sich diese nun nur auf einzelne Takte oder ganze Theile eines Tonstücks (s. Beisp. 3, f.) nebst den für Wiederholung einzelner Takte namentlich gebräuchlichen Zahlwörtern (Beisp. 3, g) unter die Abbreviaturen zählen (vergl. Semeiographie).

Die Theoretiker der letzten Jahrzehnde, unter denen vorzugsweise, gewissermaßen als Erfinder Gottfr. Weber (der manchen Nachfolger seiner recht bequemen und entsprechenden Bezeichnungsweise gefunden) und Ant. André in ihren Lehrbüchern der Tonsetzkunst zu nennen sind, haben für Intervalle, Akkorde 2c. neue abgekürzte Bezeichnungsweisen aufgestellt. Für die speziellere Kenntnißnahme

Digitized by Google

von diesen Bezeichnungen muß hier auf die erwähnten Werke selbst verwiesen werden. Nur das sei hier noch erwähnt, daß für Bezeichnung des Tongeschlechts, wie der höhern und tiefern Lage der sämmtlichen Töne Schriftkürzungen existiren, indem nemlich ein großer, lateinischer Buchstabe die Dur-, ein kleiner dagegen die betr. Molltonart andeutet, z. B. C, G, Es = Cdur, Gdur, Esdur — dagegen c, g, es = cmoll, gmoll, esmoll, — während für Bezeichnung der Lage der Töne über den großen oder kleinen Buchstaben (als Notennamen) Striche angewendet werden, so nämlich, daß man z. B. $\underline{A}$ = Contra A, A = dem A der großen Octave, a = a der kleinen, $\bar{a}$ = a der eingestrichenen, $\bar{\bar{a}}$ = a der zweigestrichenen, $\bar{\bar{\bar{a}}}$ = a der dreigestrichenen, $\bar{\bar{\bar{\bar{a}}}}$ = a der viergestrichenen Octave gebraucht. — Daß noch manche andere Abbreviaturen möglich sind, versteht sich eben so von selbst, als daß das System derselben in bei weitem größeren Umfange ausgeführt werden könnte (s. Stenographie).

Abbruch, s. Feldstücke.

Abcdiren, die einzelnen Noten, zur Uebung in der Intonation und Aussprache, mit dem Namen der Tonstufe singen, also c, d, e, f, ꝛc. (s. Solmisation.) Diese Manier des Elementarunterrichts im Gesange ist indeß in neuerer Zeit, wie die ähnliche, nach welcher die Töne mit der Zahl der Tonstufen: 1, 2, 3, 4 ꝛc. gesungen wurden, durch das sogenannte Solfeggiren (s. d. Art.), bei dem sämmtliche Töne auf a (allenfalls auf la) gesungen werden, fast gänzlich verdrängt.

Abeille, Joh. Chrstn. Ludw., geb. zu Bayreuth, 20. Febr. 1761, ein höchst gebildeter Tonkünstler, tüchtiger Pianist, Orgelspieler und Komponist, kam 1772 auf die damals blühende hohe Karlsschule in Stuttgart, wo er unter Boroni und Sämann musikalisch sich ausbildete, und ward 1782 wirkliches Mitglied der Hofmusik des Herzogs Karl von Würtemberg, welcher er indeß schon mehrere Jahre früher beigezählt worden war. 1802 ward er an des verstorbenen Zumsteeg Stelle Konzertmeister, später auch Hoforganist und Direktor der Stiftsmusik. Nach funfzigjähriger Dienstzeit, während welcher er sich durch ungemeine Thätigkeit, tiefe Sachkenntniß und große Umsicht auszeichnete, ward er mit Rücksicht auf seine sehr geschwächte Gesundheit pensionirt, und empfing in Anerkennung seiner, unter fünf würtembergischen Fürsten treugeleisteten Dienste vom Könige Wilhelm die große goldene Verdienstmedaille. Bald nach seiner Quiescirung erlag er 1832 seinen körperlichen Leiden. Unter seinen Kompositionen sind besonders zu nennen die Opern „Amor und Psyche", und „Peter und Aennchen", viele Gesänge mit Pianoforte, an welchen K. M. v. Weber den lieblichen, schönen Gesang und die fleißige Behandlung des Ganzen mit Recht rühmte; ferner Konzerte, Trio's, Duo's u. s. w. für Pianoforte, welche von seiner für damalige Zeit sehr bedeutenden Virtuosität auf diesem Instrumente rühmliches Zeugniß ablegen — darunter namentlich ein Konzert für vier Hände (op. 6); sodann das (vierstimmige) „Aschermittwochlied" von Jacobi ꝛc. War er auch kein hochbegabter Geist, so besaß er doch in hohem Grade das Talent des Anmuthigen und Zierlichen, stand durch vielseitiges und ernstes Studium auf bedeutender Höhe der Kunstbildung, und verdient selbst noch jetzt größere

Digitized by Google

Beachtung, als in Folge zu großer Bescheidenheit ihm in weiteren Kreisen zu Theil geworden. — Er ist nicht mit einem andern angeblichen Musiker desselben Namens zu verwechseln, der zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Paris lebte, über welchen indeß nähere Nachrichten fehlen, und es wäre nach den beiden von ihm gedruckten, sehr italienisirenden Arien möglich, daß er nur Dilettant gewesen, und vielleicht eine und dieselbe Person mit dem feingebildeten Abbé **Gaspard Abeille** (geb. 1648 zu Riez in der Provence, gest. zu Paris, 22. Mai 1718) wäre, der Mitglied der Akademie war und mehrere (unbedeutende) Tragödien und Lustspiele, und auch ein Paar Opern: Hesione und Ariane, geschrieben.

Abel, Carl Friedr., geb. zu Köthen, wo sein Vater als Gambist der Hofkapelle angehörte, im J. 1725 (nicht 1726). Sein früh erwachtes Talent zur Musik ward von seinem Vater sorgsam gepflegt, bis er auf die Thomasschule nach Leipzig kam und hier des großen J. S. Bach Unterricht in der theoretischen Musik wie im Klavierspiel genoß. Sein Hauptinstrument indeß war die Viola di Gamba, und als größter Virtuos nicht nur seines Jahrhunderts auf diesem Instrumente ward er 1748 in die hochberühmte Dresdner Kapelle berufen, wo er unter dem trefflichen Hasse (und später auch einige Jahre unter Porpora) Gelegenheit fand, sich nach jeder Seite hin, theoretisch, praktisch und ästhetisch, zugleich auch zum bedeutenden Komponisten auszubilden. Ein leichter Sinn, bedeutendes Selbstvertrauen und eine große Eitelkeit charakterisiren ihn als Menschen, und trugen gewiß, neben der durch den begonnenen siebenjährigen Krieg allerdings ziemlich prekär gewordenen Lage der Dresdner Kapelle, das Meiste zu seinem Entschlusse bei, 1758 in Folge eines Zerwürfnisses mit Hasse, sofort seine Stellung aufzugeben. Er ging, sein ganzes Vermögen mit drei Thalern in der Tasche und dem Manuscripte von sechs Symphonien, zunächst nach Leipzig, wo er die letzteren glücklich für ein Honorar von sechs Dukaten an einen Verleger absetzte. Dadurch noch mehr ermuthigt, begann er als reisender Virtuos auf der Gambe ein Wanderleben, und trat an vielen Höfen und in größeren Städten in vielbesuchten, mit Beifall und Gold lohnenden Konzerten auf. Schon im nächsten Jahre, 1759, führte ihn seine Wanderung nach London, wo er in Folge einiger Empfehlungen beim Herzoge von York Zutritt fand und diesen durch sein wunderbar schönes Spiel so bezauberte, daß er ihm reichliche Unterstützung angedeihen ließ und seine Anstellung als Kammermusikus in der Kapelle der Königin (später als Kapelldirektor) mit einem Gehalt von 200 Pfd. St. vermittelte. Seine Obliegenheiten dafür beschränkten sich darauf, daß er in den Hofkonzerten die Gambe, auch wohl den Baß zu spielen, und in Abwesenheit Bach's (Johann Chrstn., jüngsten Sohnes J. S. Bach's, der „Londoner Bach" genannt) und Schröter's am Flügel zu accompagniren hatte. Daneben gab er außerordentlich besuchte Konzerte, ertheilte Unterricht, gab Kompositionen (für Harfe, Gambe, Flöte, auch für Orchester, sowie Violinquartette und Klaviersonaten) heraus, die ihm sehr hoch für damalige Zeit honorirt wurden — für sechs Symphonien erhielt er als feststehende Summe von den dortigen Verlegern 100 Pfd. St. —, und hätte bei dem für ihn herrschenden, und man darf sagen, wohlbegründeten Enthusiasmus sich ein bedeutendes Vermögen erwerben können,

Digitized by Google

wenn das sein Leichtsinn und der übermäßige Hang zu den Freuden der Tafel, dem er namentlich auch in Bezug auf den Weingenuß bis zum höchsten Uebermaaß fröhnte, zugelassen hätte. Fand ihn doch einst Cramer bis zur vollen Besinnungslosigkeit betrunken im Bette, und man erzählt sich, daß er sich durch diesen übermäßigen Weingenuß von einem lebensgefährlichen Blutspeien habe heilen wollen. Ging er doch jeden Sommer, eigenem Geständniß zufolge, nur deshalb nach Paris, weil er dort in dem Hause eines reichen Generalpächters stets eine exquisite Tafel und einen trefflichen Keller fand. 1782 trieb ihn die Sehnsucht, sein Vaterland und seinen Bruder (s. unten) wiederzusehen, nach Deutschland zurück, und er gab hier wiederum an verschiedenen Höfen, z. B. in Berlin, Ludwigslust ꝛc. und an anderen Orten große Konzerte, in denen die Größe seiner Kunst, sein mächtiger, tiefergreifender Ausdruck, sein schöner Ton und rührender Vortrag dem fast sechzigjährigen Manne die höchste Bewunderung erwarb. Der damalige Kronprinz (spätere König Friedrich Wilhelm II.) von Preußen, bekanntlich ein feiner Musikkenner, war von seinem Spiele so hingerissen, daß er den Künstler mit einer kostbaren Dose, gefüllt mit 100 Stück Louisd'or, beschenkte. Nach wenigen Jahren zwang ihn seine bedrängte Lage, wieder über Paris nach London zu gehen, um durch etwaige größere Einnahmen sich aus der Dürftigkeit zu reißen, in welche ihn sein Leichtsinn und seine Verschwendung versetzt hatte. Kurz darauf starb er, am 22. Januar 1787, schmerzlos nach einem dreitägigen Schlafe. Mit ihm ward der größte Gambist aller Zeiten, der letzte Künstler auf seinem Instrumente, begraben. Kurz vor seinem Tode noch spielte er zur höchsten Bewunderung aller Zuhörer ein neu von ihm komponirtes großes Solo für sein geliebtes Instrument. Er hat namentlich in England außerordentlich viel zur Verbesserung des musikalischen Geschmacks und zur Verbreitung der Liebe für die Kunst beigetragen. Sein feiner, geschmackvoller Vortrag, seine tiefe und stets auf den edelsten Ausdruck gerichtete Kunst, seine außerordentliche Fertigkeit in Kadenzen und freien Phantasien, riß stets zu allgemeiner Bewunderung hin, und er beherrschte in London länger als zwei Jahrzehende hindurch die musikalischen Kreise, in denen seine Aussprüche stets als endgiltige Urtheile angesehen wurden. Durch reizenden, süßen Gesang, mit energischer, trefflicher Harmonie und großem Modulationsreichthum, zeichnen sich alle seine Kompositionen, die in den Jahren 1760 bis 1784 in London, Paris, Berlin u. Amsterdam gedruckt wurden, aus.

Abel, Clamor Heinr., Kammermusikus zu Hannover in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, unter den damaligen Herzögen Georg Wilhelm und Ernst August von Braunschweig. Geb. in Westphalen (wahrscheinlich in Hünefeld, in der jetzt kurhessischen Provinz Fulda); gab 1674—77 zu Frankfurt a. M., zehn Jahre später zu Braunschweig neu aufgelegt, eine Sammlung von Instrumentalstücken: Allemanden, Couranten ꝛc. unter dem Titel „Erstling musikalischer Blumen" heraus. Nähere Nachrichten über sein Leben fehlen; er scheint der Großvater des Vorigen, und darf man nach der von Walther mitgetheilten lateinischen Unterschrift unter seinem Bilde schließen, ein ebenso tüchtiger Künstler als wackerer Mensch gewesen zu sein.

Abel, Leop. Aug., der ältere Bruder des obenerwähnten Carl Frdr. A.,

Digitized by Google

geb. zu Köthen um 1720, ein vortrefflicher Violinist, würdiger Schüler Franz Benda's, und zugleich ein sehr guter Miniaturmaler. Zuerst trat er in das Nicolini'sche Orchester zu Braunschweig, ward dann 1758 Konzertmeister des Fürsten von Schwarzburg zu Sondershausen, wo er sich als tüchtiger Orchesteranführer einen wohlverdienten Ruf erwarb; von dort trat er 1766 in gleicher Eigenschaft in die Dienste des Markgrafen von Schwedt, und ging 1770 als erster Violinist zur herzogl. Kapelle nach Schwerin, wo er in hohem Alter gestorben ist.

Abela, Carl Glo., geb. 29. April 1803 zu Borna in Sachsen, starb 22. April 1841 als Kantor und Gesanglehrer zu Halle, und hat sich durch seine außerordentliche Thätigkeit für die Verbreitung des Gesangunterrichts in Volksschulen, für den er auch mehrere praktische Werke veröffentlichte, ein stilles aber wesentliches Verdienst erworben.

Abell, John, (spr. Ehbell, Dschohn) ein berühmter englischer Altsänger und Lautenist, geb. um 1660, Kapellmusiker bei Karl II., Jakob II. und Wilhelm III., führte ein sehr abenteuerliches Leben, wenn auch nicht Weniges, was hier und dort darüber erzählt wird, nur Erdichtung sein mag. Er war ein so vortrefflicher Sänger, daß Karl II. den Entschluß gefaßt haben soll, ihn einst zum Karneval nach Venedig zu senden, um den Italienern zu beweisen, daß auch England schöne Stimmen zu erzeugen und ausgezeichnete Sänger zu bilden vermöge; und das Project soll nur in Folge der Weigerung des ihm bestimmten Begleiters, des Subdiakonus der königl. Kapelle, Mr. Gostling, aufgegeben sein. Im Jahre 1693 ward A., in Folge des Religionszwistes zwischen Protestanten und Katholiken in England, den Letzteren angehörig, von seiner Stelle entfernt, und erhielt erst 1701 die Erlaubniß zur Rückkehr in das Vaterland. Während dieses Exils hielt er sich auf dem Kontinent auf und durchzog Holland, Deutschland, Frankreich, Italien und Polen, überall verdiente Lorbeeren sammelnd durch die Ausübung seiner Kunst und reichlich belohnt für deren Ausübung. Unter andern kam er auf diesen Reisen auch von Hamburg nach Cassel, wo man den großen Künstler durch lockende Anerbietungen 1698 und 1699 zu fesseln wußte und für ihn die neue Würde eines Intendanten der Musik schuf, welche auch nach ihm Niemand dort wieder bekleidete. Hatte er, nach Mattheson's Erzählung, der ihn unter dem Namen Jean A. in Cassel kennen lernte, neben einigen Geheimnissen, vorzugsweise auch durch außerordentliche Mäßigkeit in Speise und Trank seine anmuthige, zärtliche Altstimme zu erhalten gewußt, so fing er doch, verwöhnt durch seine großen Erfolge und sein Glück, bald an, diese Mäßigkeit aufzugeben. Er ward ein Verschwender, vergeudete sein beträchtliches Vermögen, und sah sich in Folge dessen oft gezwungen, mit der Laute an der Seite zu Fuß und unter mancherlei Entbehrungen seine Wanderungen fortzusetzen. Sein übermüthiger Stolz ward indeß dadurch nicht gebändigt, und man erzählt sich von Ausbrüchen desselben, dem Könige von Frankreich, dem Kurfürsten von Bayern, dem Könige von Polen gegenüber gar wunderliche Geschichten. Der Letztere indeß (August der Starke) wußte diesen doch durch ein heroisches Mittel zu brechen. Abell hatte bei seinem Aufenthalt in Warschau den Befehl empfangen, sich vor

Digitized by Google

dem Könige hören zu lassen, verweigerte dies indeß mit allerlei schalen Ausflüchten, weil er eben keine Lust hatte, und ließ sich auch durch die Androhung der königlichen Ungnade und scharfer Ahndung seiner übermüthigen Widersetzlichkeit nur zu einer schriftlichen ablehnenden Entschuldigung bewegen. Bald darauf ward er in einen Saal des Palastes vor den König beschieden, und nachdem er hier einen Sessel eingenommen, mit demselben zu einer beträchtlichen Höhe emporgezogen. Da erschien auf einer Tribune ihm gegenüber der König mit dem gesammten Hofstaat, während unten in den Saal ein Paar Bären eingelassen wurden. Dem kapriciösen, unangenehm überraschten Künstler ward nun die Wahl gelassen, den Wunsch des Königs, ihn zu hören, zu erfüllen oder als Gesellschafter zu den Bären wieder hinabgelassen zu werden. Diese kritische Alternative war allerdings für den übermüthigen Künstler entscheidend, und seiner eigenen Versicherung nach, hat er nie in seinem Leben so vortrefflich gesungen, als damals. — Nachdem er 1701 in sein Vaterland zurückgekehrt, wendete er sich von London nach Cambridge, und gab seine Collection of Songs in verschiedenen Sprachen, aus Dankbarkeit für seine Rückberufung dem Könige Wilhelm gewidmet (also spätestens zu Anfang des Jahres 1702), in London heraus, nachdem schon früher ein größeres Werk: Les airs d' Abell pour le Concert 2c. in Amsterdam erschienen; auch in den Pills to purge melancholy finden sich Gesänge seiner Komposition. In Cambridge blieb er, obwohl in keiner glänzenden Lage, und lebte dort noch 1714. Jahr und Ort seines Todes sind unbekannt.

Abendmusik, auch Serenade (ital. Nottúrno), eine aus den südlichen Ländern, Italien und Spanien vornehmlich, zu uns gekommene Sitte, als „Ständchen" auch bei uns in ziemlicher Ausdehnung eingebürgert — gemeinhin und ursprünglich auf einem Saiteninstrument: Harfe, Guitarre, Mandoline (man denke an das Ständchen in Mozart's „Don Juan", Rossini's „Barbier von Sevilla" 2c.), mit oder ohne Gesang, späterhin auch mit einer kleinen Zahl sanfter Blasinstrumente ausgeführt. Diesen Charakter der weichen Serenade haben unsre modernen Ständchen und Abendmusiken vor den Fenstern verehrter oder geliebter Personen, soweit sie nicht ausschließlich auf Gesang (meist vierstimmigen Männergesang) sich beschränken, ziemlich eingebüßt. Man verwendet jetzt nicht selten volle Harmoniemusik mit schmetternden Messinginstrumenten 2c. dazu. Den Veranstaltern ist vorsichtige Auswahl der aufzuführenden Gesang- oder Instrumentalstücke anzuempfehlen. Vergl. auch Notturno.

Abenheim, Joseph, geb. zu Worms 1804, wo er auch den ersten Unterricht im Pianoforte- und Violinspiel empfing, das er später in Darmstadt unter Schlösser's Leitung, und als er, noch sehr jung, in das Mannheimer Orchester eingetreten war, bei dem dortigen Konzertmeister Frey, in Verbindung mit dem Studium der Komposition fortsetzte. Schon 1825 ward er Mitglied der Stuttgarter Kapelle, und benutzte 1828 einen längeren Urlaub, um sich in Paris unter Reicha in der Komposition gründlicher und allseitiger auszubilden. Neben seiner Thätigkeit als Violinist ward ihm in Anerkennung seiner tüchtigen Kenntnisse die Stellung eines Orchesterdirigenten übertragen, in welcher er eintretenden Falls auch den Kapellmeister zu vertreten und gleichzeitig die musikalische Leitung der

Digitized by Google

Vaudevilles zu übernehmen hatte, welche im k. Schlosse von Mitgliedern der k. Familie und Personen aus den vornehmsten Kreisen aufgeführt wurden. Seit 1854 ist er wirklicher Musikdirektor am Hoftheater und der Kapelle, seit vielen Jahren schon einer der gesuchtesten Lehrer des Pianoforte und der Komposition. Er hat eine große Anzahl von Ouverturen, Zwischenakten und Gelegenheitsmusiken (so zur Jubelfeier des Königs Wilhelm von Würtemberg ꝛc.) geschrieben, die meist ungedruckt geblieben, und auch einige Hefte Lieder und kleinere Stücke für Pianoforte komponirt, die öffentlich erschienen sind. Ein angenehmes Talent, Wärme der Empfindung und tüchtige Kenntniß spricht sich darin aus.

Abenteuerlich, im Allgemeinen alles Uebertriebene, Unnatürliche, selbst das Ungereimte und Unmögliche, an dessen Erlangung eine üppige Phantasie oder ein ungezügelter Thatendrang seine Kraft vergeudet. Die Poesie bringt dasselbe im Gebiete des Romantischen, z. B. in Märchen, in Opern, oder im Gebiete des Komischen und als eine Parodie des Erhabenen. In der Musik verbindet sich dieser Begriff mit dem des Wunderlichen, Absonderlichen und Gemachten, soweit dies auf die Spitze getrieben, und sonach in der musikalischen Behandlung und Ausführung die innere Einheit aufgehoben und absichtlich oder unabsichtlich der ästhetische Grundsatz der bei aller Mannichfaltigkeit doch einheitlichen Darstellung aufgehoben wird. Dies kann geschehen durch barocke oder übermäßig gehäufte Modulationen, durch unmotivirte Vermischung der verschiedenen Stilarten, durch absichtliche Zerreißung der melodischen oder rhythmischen Folge, auch wohl durch grelle Häufung des verwendeten Tonmaterials, die zu den Gedanken in schneidendem Mißverhältniß steht ꝛc. Die Gegenwart mit ihren mancherlei extremen Richtungen neigt sich auch in so manchen musikalischen Erscheinungen dem Abenteuerlichen zu, das übrigens von dem Phantastischen wohl zu unterscheiden ist.

Abercrombie (Aebberkrómbi), findet sich in einigen Werken als ein vermuthlich tüchtiger englischer Tonkünstler, weil von ihm in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts Lessons for the Pianoforte erschienen sind, angeführt. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Abfallen, das Abnehmen der Stärke oder Reinheit des Tons sowohl bei Sängern als bei Instrumenten; sodann die Ungleichheit des Klanges der einzelnen Töne einer Stimme oder eines Instruments. Wenn bei Bogeninstrumenten dieses Matt- oder Stumpfklingen einzelner Töne sich zeigt, so liegt der Grund entweder in einer unrichtigen Mensur, und der Fehler ist durch Veränderung des Steges oder des Stimmstocks meist zu beseitigen, oder in einer ungleichen Bearbeitung (Appretur) des Resonanzbodens. Beim Pianoforte ist diesem Fehler, wird er nicht lediglich durch eine mangelhafte Belederung verschuldet, fast gar nicht abzuhelfen. Bei Blasinstrumenten liegt der Grund gewöhnlich in einem unrichtigen Maaße der Luftöffnungen, oder darin, daß eine oder die andere Stelle des Rohrs, sei es Holz oder Metall, dicker oder härter ist, als die übrigen. — Endlich bedeutet Abfallen auch noch die Mangelhaftigkeit der gehörigen Durchbildung einer Idee im technischen Bau der Tonstücke.

Abgebrochene Kadenz, ein ziemlich ungebräuchlich gewordener Ausdruck für Trugkadenz oder Trugschluß, wo nämlich statt des zu dem vorangehenden

Digitized by Google

Dominantseptimenakkorde gehörigen Tonikaakkordes ein anderer folgt, z. B. statt von G nach C, etwa nach a oder as u. s. w. Reicha im Traité de haute composition musicale nimmt 129 mögliche Trugschlüsse an. Vergl. Kadenz.

Abgeleitete Akkorde, (abstammende oder Nebenakkorde) sind die, welche aus der Verwechselung oder Umkehrung der Grundakkorde gebildet werden. Jeder Grundakkord hat so viele Umkehrungen, als er außer dem Grundtone verschiedene Töne enthält; also hat der Dreiklang zwei, der Septimenakkord drei Umkehrungen ꝛc. vergl. Akkord.

Abgeleitete Intervalle (abstammende J.), sind die aus der Umkehrung der Stammintervalle abgeleiteten, und also in ein anderes Verhältniß gebrachten Intervalle, und entstehen, indem man den tiefern Ton eines Intervalls um eine Octave höher, oder den höhern um eine Octave tiefer stellt. z. B. $\bar{a}$—$\bar{c}$ bildet eine Terz, dagegen $\bar{c}$—$\bar{a}$ oder $\bar{\bar{c}}$—$\bar{\bar{a}}$ eine Sexte. Vergl. Intervall u. Doppelter Kontrapunkt.

Abgeleitete Töne (abhängige, chromatische, Nebentöne), sind diejenigen Töne des Tonsystems, welche aus den natürlichen oder ursprünglichen Tönen durch die Versetzungszeichen gebildet werden, z. B. cis, fis, his, des, fes, as, fisis, eses ꝛc.

Abgemessenheit, bezeichnet bei künstlerischen Erzeugnissen, daß diese nur das enthalten, was nach der Idee des dadurch Darzustellenden erforderlich ist.

Abgesang, ein Theil des Meistersängerliedes, s. Meistersänger.

Abgeschmackt, bei Kunstwerken, wie überhaupt, Alles, was dem gesunden Urtheil und dem guten Geschmack zuwider ist.

Abgesondert (ital. spiccāto), bezeichnet die Vortragsart, nach welcher alle einzelnen Töne deutlich und gleichmäßig, nicht in einander verwischt erscheinen, sowohl beim Gesange als auf Instrumenten. Die gute, sogenannte perlende Koloratur verlangt in dieser Beziehung besondere Aufmerksamkeit.

Abgleiten, heißt beim Pianofortespiel, einen und denselben Finger von einer Obertaste auf eine der zunächstliegenden Untertasten herabziehen, und geschieht gewöhnlich, um für die folgenden Töne in Passagen oder Akkorden eine bequeme Lage der Hand zu erhalten. Vergl. Fingersetzung.

Abhängige Töne, s. Abgeleitete Töne.

Abicht, Joh. Geo., geb. 21. März 1672 zu Königsee im Fürstenthum Schwarzburg-Rudolstadt, gelehrter Theolog, zuerst Professor der hebr. Sprache zu Leipzig, kam dann als Dr. theol., Konsistorialrath, Prof. primar. der Theol., Generalsuperintendent und Pastor prim. an die Marienkirche nach Wittenberg, wo er am 5. Juni 1740 starb. Für die Musik ist er durch eine Anzahl von Schriften wichtig, in denen er den Gesang, die Noten, und die Musik der alten Israeliten überhaupt aus den Accenten der hebr. Sprache zu erklären suchte. Läuft dabei natürlich viel Hypothetisches mit unter, so sind für das Studium der althebräischen Musik doch diese Schriften von Wichtigkeit, nämlich: Dissert. de ebraeorum accentuum genuino officio. 1710. — Vindiciae usus accentuum musici et oratorii. 1713. — Accentus hebr. ex antiquiss. usu lectorio vel musico explicati. 1715.

Abingdon (Aebbingd'n), Graf von, lebte in der zweiten Hälfte des achtzehnten

Digitized by Google

Jahrhunderts in London, war ein sehr bedeutender Flötist und tüchtiger Komponist für sein Instrument; vorzugsweise werden seine Quartetten, ihrer reizenden Harmonie halber gerühmt. Er befand sich 1783 an der Spitze der großen Konzerte in London, die von ihm den Namen empfingen und damals die glänzendsten in Europa waren.

Abington (Aebbingt'n), Henry, nach den beiden Grabschriften, welche der berühmte Thomas Morus, selbst ein großer Freund und Kenner der Musik, ihm gewidmet, einer der bedeutendsten Sänger und Tonkünstler seiner Zeit, und zugleich ein vortrefflicher Mensch; zuerst Organist an der Kathedrale zu Wells in der Grafschaft Somerset, dann in der Kapelle des Königs, starb er zu London um 1520. — Noch eines Joseph Abington wird als eines bedeutenden Tonkünstlers erwähnt, von dem übrigens auch nur bekannt ist, daß er 1740 zum Mitglied der k. Kapelle u. zum Organisten an der Kirche St. Martin Ludgate in London ernannt worden.

Ab initio, veraltet, für Da Capo.

Abkürzen, in der Fuge die Verkleinerung eines Intervalls des Gefährten, um den Führer regelrecht zu beantworten, z. B. wenn der letztere etwa c–g anhebt, und der erstere dies mit g–c beantwortet. s. Fuge.

Abkürzung, in der Fuge, s. Abkürzen — als Wort- oder Zeichenkürzung s. Abbreviaturen.

Ablécimoff, Alex., geb. 1784 zu Moskau, verfolgte mit Glück die militärische Laufbahn und ward Generalstabsoffizier. Daneben beschäftigte er sich mit Schriftstellerei, und hat eine große Menge, wenn auch nicht sonderlich werthvoller Werke verfaßt. Für die Geschichte der Musik ist er als Urheber des nationalen Singspiels in Rußland bemerkenswerth. Sein „Müller", eine echt nationale komische Operette, voll der heitersten Laune, ein treuer Sittenspiegel des Volkes, wird auf allen russischen Theatern häufig und mit großem Erfolg gegeben.

Ablösen, beim Klavierspiel auf eine angeschlagene Taste ohne erneuerten Anschlag einen andern Finger einsetzen.

Abnehmend, von der Stärke des Tons (auch in Verbindung damit, von einer kleinen Verzögerung des Tempo) gebraucht; ital. Ausdrücke dafür: calando, decrescendo, diminuendo, mancando, scemando.

Abnehmungszeichen, zur Andeutung allmäliger Abnahme der Tonstärke: $>$, s. Decrescendo.

Abonnement (-nemángh), abonniren, diejenige Art eines, gegenseitige Leistungen bedingenden Rechtsgeschäfts, wo Jemand sich verbindlich macht, eine Reihe von Leistungen mit einer gewissen, meist voraus zu bezahlenden Summe zu vergüten, welche niedriger ist, als der Gesammtbetrag des Preises der einzelnen Leistungen; kömmt bei Veranstaltung einer Reihe von Konzerten — daher auch gewöhnlich Abonnementskonzerte genannt — häufig vor, und gewährt den Abonnenten den Vortheil geringerer Eintrittspreise, dem Unternehmer den einer vorherigen Uebersicht der Höhe der Einnahme, auf welche er mit Bestimmtheit rechnen kann.

Abos, Syrio (nach Anderen auch Gerónimo [Dscheron-]), geb. um 1735 zu Neapel, ein beliebter ital. Opernkomponist, um 1760 Kapellmeister am Conservatorio

Digitized by Google

della pietà zu Neapel. Eine seiner Opern: Tito Manlio, ward schon 1756 in London gegeben, fand indeß nicht sonderlichen Beifall. Eine Anzahl von Liedern und Arien aus seinen Opern ist auch in Deutschland bekannt geworden, und er beweiset sich darin als einen trefflichen Meister der neapolitanischen Schule. Von seinen Lebensumständen ist Näheres nicht bekannt. Er darf nicht mit einem andern Meister gleiches Namens, Girolamo (Dschirol-) Abos, verwechselt werden, der — vielleicht sein Vater — im Anfange des vorigen Jahrhunderts lebte, und in einer noch von ihm vorhandenen großen Messe, vierstimmig a capella, sich als einen trefflichen Kirchenkomponisten dokumentirt.

Abraham, ein tüchtiger Orgelbauer aus Elbogen, von welchem die beiden großen Prager Orgeln in der St. Dominicuskirche, mit 71 Registern für vier Manuale und Pedal (mit zwölf Bälgen), u. bei den PP. Minoriten in der Altstadt, mit 25 Registern für zwei Manuale u. Pedal, herrühren. Seine Lebensumstände sind unbekannt.

Abrahame, ein ausgezeichneter Virtuos auf der Klarinette und bedeutender Komponist für sein Instrument, auch durch eine werthvolle Schule und Uebungsstücke für dasselbe bekannt, ward um 1760 geboren und stand 1788 als maitre de Clarinette (erster Klarinettist) an der großen Oper zu Paris. In demselben Jahre erschienen auch seine ersten Kompositionen, die wie die später folgenden noch jetzt, namentlich Anfängern auf diesem Instrumente zu empfehlen sind. Sein Todesjahr ist nicht bekannt.

Abrahamson, Hans Frdr. Werner, geb. zu Schleswig am 10. April 1744, widmete sich dem Militärstande, ward Stabskapitän und Lehrer der Kadettenschule zu Kopenhagen, nahm 1787 seinen Abschied, und starb am 22. Septbr. 1812 daselbst. Er war einer der bedeutendsten dänischen Dichter, Aesthetiker und Kritiker, dabei ein ausgezeichneter musikalischer Dilettant, von welchem mehrere Kompositionen, namentlich die tiefempfundene Melodie eines dänischen Volksliedes, mit großem und verdientem Beifall aufgenommen wurden. Die von ihm in Verbindung mit Nyerup und Rahbek in 5 Bänden herausgegebene dänische Liedersammlung ist sehr schätzenswerth. — Auch der am 6. Dezbr. 1789 ihm geborene Sohn, Joseph Nicolai Benjamin Abrahamson, dänischer Oberstleutnant, ein ebenso wissenschaftlich als musikalisch gebildeter Mann, verdient Erwähnung, wegen des regen Eifers, mit welchem er, als Direktor der Normalschule, namentlich auch des Gesangunterrichts sich annahm. Er vermittelte die Einführung des Bell-Lancasterschen Systems in Dänemark, hielt sich dabei indeß von Uebertreibung nicht frei; war von 1832—1838 Dirigent der Kopenhagener Militärschule, später des Taubstummeninstituts.

Abrams, Miß. Unter diesem Namen kommen in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zwei hochgestellte und gefeierte Sängerinnen vor, welche neben der berühmten Gertrud Mara sehr viel zur Verherrlichung der in den Jahren 1784 und 1785 zum Andenken Händel's in der Westminsterabtei veranstalteten großen Musikaufführungen als Solosängerinnen beitrugen. Es muß dahingestellt bleiben, ob von diesen Damen oder von welcher unter ihnen die Canzonetten und Duetten herrühren, welche unter diesem Namen um jene Zeit zu London im Drucke erschienen.

Digitized by Google

Abrégés, s. Abstrakten.

Abreichen der Töne, beim Violinspiel das Verfahren, nach welchem zwei nebeneinander befindliche, aber zu verschiedener Lage gehörige Töne mit einem und denselben Finger gegriffen werden, um nicht eines einzigen Tones halber die feste Lage der Hand zu verrücken.

Abruptio, s. Abbrechung.

Abs, Joh. Theodos., früher Franziskanermönch, dann Direktor des Waisenhauses zu Königsberg, durch die Herausgabe einer umfangreichen Sammlung von Liedern für den Schul- und Hausgebrauch und durch seine Thätigkeit für Hebung und Ausbreitung des Gesanges bemerkenswerth.

Absatz, (Phrase), der längere Ruhepunkt, welcher (melodisch, rythmisch, logisch) in einer Tonfolge da eintritt, wo eine musikalische Periode selbst oder doch ein Haupttheil derselben (der Vordersatz) abschließt und eine neue Periode oder doch ein neuer Theil derselben (Nachsatz) beginnt. Demgemäß fällt der Absatz entweder in die Mitte oder an das Ende einer musikalischen Periode — s. Periode — und bezeichnet ein solches Glied derselben, das aus mehreren kleineren Gliedern oder Rhythmen (Einschnitten) zusammengesetzt ist, und an sich einen vollständigen Sinn ausdrückt, der natürlich noch — wie in der Sprache der Vorder- durch den Nachsatz — weiter fortgeführt oder in andere bestimmte Beziehungen gesetzt werden kann. Man unterscheidet zweierlei Absätze, nemlich den Grundabsatz, welcher auf der Grundlage des Tonikadreiklangs, doch nur mit dessen Terz oder Quinte in der Melodie abschließt (liegt die Octave der Tonika in der Melodie, so empfindet das Ohr vollständige Befriedigung, kein Verlangen noch nach einer weitern Fortführung und es bildet sich dadurch der vom Absatz wohl zu unterscheidende Schlußsatz — s. Kadenz), und den Quint- (oder Aenderungs-) Absatz, welcher mit einem, gleichviel welchem Intervall aus der Harmonie des Dominentakkords endet. Die in neuerer Zeit selbst in einer und derselben Periode häufig gebrauchten harmonischen Wendungen in die Subdominante, in die Oberterz oder Paralleltonart, fallen je nach ihrer melodischen Behandlung sowohl in die Kategorie des Grund- als des Aenderungsabsatzes, vorausgesetzt daß sie nicht den Charakter des wirklichen Schlußsatzes — sonach der vollendeten Modulation — tragen. Näheres s. Einschnitt, Metrum, Rhythmus, Satz. — Das Wort Absatz bezeichnet im weitern Sinne auch jeden melodischen Ruhepunkt, durch welchen die einzelnen Glieder und Theile der Melodie sich von einander unterscheiden. Doch gebraucht man es als wirklichen Kunstausdruck nur in der oben erwähnten harmonisch-rhythmischen Beziehung, als bestimmende Grundlage für die melodische Führung.

Abschnitt, bezeichnet einen Ruhepunkt in der Melodie ohne Rücksicht auf den Umfang des abgesonderten Theils und seine vorwiegend rhythmisch-harmonische Bedeutung. Ist dagegen von einem bestimmten Umfang der Theile die Rede, so treten dafür die Ausdrücke Einschnitt, Absatz, Periode ein. A. B. Marx gebraucht den Ausdruck „Abschnitt" für den rhythmisch, aber nicht tonisch befriedigenden melodischen Schluß der ersten Hälfte eines musikalischen Satzes, also für „Einschnitt."

Digitized by Google

Abschwellen, beim Gesange die Art des Vortrags, bei welcher ein längerer Ton mit zu- und abnehmender Stärke ausgehalten wird, also das auf einen Ton mit einander verbundene crescendo und decrescendo, bezeichnet mit —<>—. s. Schwellton.

Absetzen — nicht zu verwechseln mit Abgleiten oder gar, wie es häufig geschieht, mit Abstoßen — heißt die Art der Fingersetzung auf Tasteninstrumenten, bei welcher derselbe Finger zum Anschlage zweier verschiedener aufeinander folgender Töne gebraucht wird. Nach einer Pause oder bei weiter von einander entfernten Tönen mag die Anwendung dieser Manier keinem besondern Bedenken unterliegen; beim Sekundenfortschritte muß sie als fehlerhaft bezeichnet werden und ist nur dann als Aushülfe zu gestatten, wenn die gewöhnlichen Mittel einer guten Applikatur, das Ueber- und Untersetzen, das Uebergehen der Finger rc. nicht ausreichen, wie das bei obligater Stimmenführung in polyphonischen Sätzen und häufig bei modernsten Bravourkompositionen wohl vorkömmt.

Abstammende Akkorde und **abst. Intervalle,** s. Abgeleitete Akkorde und abgeleitete Intervalle.

Abstechen, bedeutet im Allgemeinen: sehr verschieden sein, sov. a. kontrastiren. In diesem Sinne kann es dasselbe wie Abfallen der Töne (s. d.), oder auch den Gegensatz der Klangwirkung bei verschiedenen Instrumenten, oder bei verschiedenen Sätzen desselben größern Tonstücks bezeichnen. Im engern Sinne heißt Abstechen des Tons auf dem Monochord, die Stelle für irgend einen Ton auf demselben bemerken.

Absteigende Linie, bezeichnet das Verhältniß der Verwandtschaft der Tonarten, die sich in absteigender Quinten- (oder besser, in einer Quarten-) Folge entwickeln, also die Reihenfolge der in die b-Vorzeichnung gehenden Tonarten: C-F, F-B, B-Es rc. s. Quintenzirkel, Verwandtschaft.

Abstoßen (staccāre, détacher, spr. dehtasché), diejenige Vortragsmanier, bei welcher die Noten kurz angegeben, bemerkbar von einander abgesondert und nicht ganz so lange ausgehalten werden, als es der Werthdauer der Noten nach der Fall sein müßte. Das mehr oder minder kurze Abstoßen der Töne (staccāto, détaché), was übrigens sowohl im Gesange als auf Instrumenten vorkömmt, richtet sich großentheils nach dem Tempo und Charakter des Tonstücks, insofern z. B. bei langsamer Bewegung und in ernsten Tonstücken die Töne nicht so scharf und kurz abgestoßen werden dürfen, als bei schnellerem Tempo und heiterem Charakter. Das Staccato will sehr sorgfältig geübt sein, damit die Gleichmäßigkeit der Tonangabe nicht durch mangelhafte Ausführung beeinträchtigt werde. Beim Pianofortespiel berührt man mit dem Finger die Taste nur kurz, oder schnellt vielmehr die Finger von den Tasten ein wenig einwärts; bei Bogeninstrumenten wird das Abstoßen durch einen kurzen Bogenstrich, gewöhnlich aufwärts — bei Blasinstrumenten (und ähnlich beim Gesange) durch einen kurzen Athemstoß, und eine eigenthümliche Bewegung der Zunge hervorgebracht. s. Abstoßzeichen.

Abstoßzeichen (staccāto). Da das Abstoßen der Töne (s. d. vor. Art.) verschiedener Modificationen fähig ist, so bedient man sich außer dem gewöhnlich den betreffenden Noten beigesetzten Worte staccato (détaché, spr. dehtaschéh), oder auch

anstatt desselben der Punkte (....) oder kleiner Striche ('''''), oder der Punkte unter einem Bogen (....), welche über die Noten gesetzt werden; andere Bezeichnungen, z. B. zwischen die einzelnen Noten gestellte Pausen von gleichem Werthe sind minder bestimmt. Diese Abstoßzeichen, die indeß von den Komponisten häufig ohne Wahl gebraucht werden, und bei denen deshalb stets auf den gesunden Geschmack des Ausführenden gerechnet werden muß, haben bei strenger Ausführung folgende Bedeutung: der kurze Strich über der Note läßt ihr etwa die Hälfte ihrer Dauer; der Punkt etwa drei Viertheile; der Punkt unter dem Bogen etwa sieben Achttheile, wobei das im vor. Art. über die Ausführung bei verschiedenem Charakter und Tempo Gesagte zu beachten ist. Gleichzeitig geben die Abstoßzeichen auch Andeutung über die Bewegung, sofern der kleine Strich eher ein Forteilen als ein Zögern gestattet, während bei den Punkten, und noch mehr, wenn diese unter dem Bogen stehen, eher der gegentheilige Fall eintritt.

Abstrakten (Abrégés, spr. Abrehscheh), heißen in der Orgel die längeren oder kürzeren, schmalen und dünnen Holzstäbchen, an welche die Tasten mit Schrauben befestigt sind, damit beim Niederdrücken derselben die Abstrakte und durch diese mittelst des Wellenarms die Welle gezogen und das dazu gehörige Ventil geöffnet werde, um dem Winde den Zugang in die zu den Tasten gehörigen Pfeifen zu verschaffen und so den Ton hervorzubringen. s. Orgel.

Abstufung, bezeichnet bei Kunstwerken den naturgemäßen Fortgang vom Stärkeren zum Schwächeren, vom Höheren zum Tieferen, und umgekehrt, wodurch die Modificirung des Ausdrucks möglich wird. Es kommt hier die dynamische Eigenschaft der Töne, nämlich die verschiedene Steigerung oder Minderung der Kraft, vorzugsweise in Betracht, welche im Verein mit dem Steigen und Senken der Töne nicht nur das unwillkürliche Wogen des inneren Lebens bekundet, sondern auch die freie Gestaltung des Ausdrucks für den Geist ermöglicht, und wobei sowohl die musikalische Accentuirung und Artikulation der Töne, als das Anschwellen und Verhallen des Tones wirksam ist. Dieser intensive Charakter des Tons gewährt durch die Verstärkung sowohl Mittel für die Anschaulichkeit und faßliche Anordnung (namentlich auch in Verbindung mit dem rhythmischen Accent im weitern Sinne), als für die Wahrheit des Gefühlsausdrucks, da das Gefühl durch irgend eine Anregung bald tiefer bewegt und ergriffen, bald in seiner Kraft beschränkt oder nur leise gereizt wird — und nicht minder für die klare Darstellung der formalen und charakteristischen Schönheit, indem durch die Abstufung eine freie Bewegung gehoben wird, und das Eigenthümliche nach dem Maaße seiner intensiven Geltung hervortritt. Diese, so zu sagen, innere, psychische Abstufung in der Hervorbringung der Töne, also im Vortrage selbst, ist ein ausschließliches Eigenthum der menschlichen Musik, sofern sie auf der nothwendigen Voraussetzung eines freien Geistigen oder Idealen beruht. Denn nur der Mensch haucht den Tönen gleichsam ein höheres Leben ein, und wir sprechen deshalb von einem seelenvollen Ausdruck oder Vortrage. Soll darum ein Tonstück den Anforderungen an Schönheit, an das Ideale in der Kunst auch nur annähernd entsprechen, so darf auch in seinen einzelnen Theilen diese Abstufung, rhythmisch, dynamisch und logisch, nicht fehlen. Denn die Musik ist eine Seelensprache, und

Digitized by Google

sonach muß auch ihr Inhalt nothwendig dem Gehalt der darzustellenden Empfindungen entsprechen; die dynamische Kraft des Tons hat eine symbolische Bedeutung: es wird durch sie das Hinstreben nach einem Unendlichen und der Zusammenhalt alles Einzelnen durch unendlich kleinste Theile dargestellt, und die Ahnung dessen angeregt, was auch durch den vollsten Ton zwar nicht erreicht wird, aber auch in dem schwächsten nicht gänzlich verschwindet. Ja selbst, wenn die Musik als ein bloßes Tonspiel ohne Rücksicht auf den Ausdruck der Empfindung betrachtet wird, kann sie der Abstufung nicht entbehren. Sie würde sonst in Monotonie verfallen und dadurch außer Stande sein, noch unsern innern Sinn zu reizen und unser Nervensystem in die dann doch von ihr beanspruchte, sanfte und behagliche Erschütterung zu versetzen. f. auch Steigerung, Ausdruck.

Abt, Franz, geb. 22. Decbr. 1819 zu Eilenburg in der preuß. Provinz Sachsen, lebte nachdem er seine musikalische Ausbildung vollendet, mehrere Jahre in Stuttgart, und siedelte dann nach Zürich über, wo er als Musiklehrer und Dirigent musikalischer Vereine, in den Jahren 1841—1846 auch als Musikdirektor am Stadttheater, sehr hochgeachtet war, und wesentlich zur Förderung der Musik und namentlich des Männergesangs mit außerordentlicher Thätigkeit beitrug. Im J. 1853 siedelte er nach Braunschweig über und ward bald darauf als Kapellmeister-Remplaçant am herzogl. Hoftheater und der Kapelle angestellt. Sein tüchtiges Direktionstalent bewährte sich auch hier, und durch die Leitung der Singakademie, durch Veranstaltung trefflicher größerer Konzerte hat er sich als einen ebenso tüchtig und vielseitig gebildeten, als von warmer Hingebung für seine Kunst beseelten Musiker bekundet. Als Komponist hat er vorzugsweise das Feld des Männergesangs namentlich in den letzten Jahren angebaut (auch leichtere Pianofortekompositionen, Variationen, Rondino's, Tänze rc. sind von ihm erschienen), und zu einem der Tüchtigsten und Beliebtesten auf diesem Gebiete sich aufgeschwungen, mögen auch seine hierher gehörigen Werke in Rücksicht auf ihren musikalischen Werth verschieden sein.

Abub (Abhubh) soll ein Blasinstrument der Israeliten, unsern alten Zinken ähnlich und bei den Opfern im Gebrauch gewesen sein. Allein die Nachrichten darüber sind so schwankend, daß sich nichts Bestimmtes darüber angeben läßt, zumal der Ausdruck selbst nirgend im alten Testamente sich findet.

Abwechseln, bezeichnet bei Pianofortekompositionen die Art der Ausführung einer melodischen Figur, bei welcher ein rascher und immerwährender Wechsel der Hände stattfindet. Das Kennzeichen für eine derartige Ausführung ist, daß alle Noten der rechten Hand, auch wenn sie tiefer liegen, als die der linken, nach oben, die der linken nach unten gestrichen sind. Auch bedeutet Abwechseln, auf einer Taste bei wiederholtem Anschlag derselben einen andern Finger einsetzen; endlich dasselbe bei nicht wiederholtem Anschlage, wofür besser Ablösen (s. d.) gebraucht wird. Abwechseln der Füße bei der Applikatur des Pedals heißt das Wechseln des Fußes auf demselben Tone, während entweder derselbe fortklingend erhalten, oder auch von Neuem angegeben wird — Letzteres heißt auch Nachrücken.

Abwechselung, bezeichnet eine Aufeinanderfolge, bei der ein von dem Vorhergehenden Verschiedenes an dessen Stelle tritt, wodurch Einförmigkeit und Einerleiheit vermieden wird. Bei der Komposition wie beim Vortrage, und selbst beim

Arrangement musikalischer Aufführungen, sobald diese aus einer Reihenfolge verschiedener Werke bestehen, ist die gehörige Abwechselung von großer Wichtigkeit, doch natürlich nur soweit dadurch die höhere Einheit nicht beeinträchtigt wird.

Abweichung, bei Tonstücken mit Wiederholung der einzelnen Theile, namentlich bei Märschen, Tänzen rc., aber auch bei Sonaten u. dergl. die Veränderung des Schlußtaktes oder Schlußsatzes — denn es können auch mehrere Takte in dieser Weise verändert werden —, vermöge welcher die besonders bezeichneten Takte bei der Wiederholung anders als das erste Mal ausgeführt werden sollen. Der Grund dafür liegt darin, daß entweder eine engere Verbindung mit dem Nachfolgenden bewirkt, oder ein sonst vorhandener Mangel im rhythmischen Verhältnisse ausgeglichen, oder endlich ein längerer Schluß des Ganzen erzielt werden soll. Zwischen den das erste Mal und den das zweite Mal vorzutragenden Takten — letztere sind eben die abweichenden — befindet sich stets das Wiederholungszeichen. s. auch d. folg. Art.

Abweichungszeichen, die bei doppelten Schlußtakten gemeinhin unter einem Bogen über oder unter denselben befindlichen 1 u. 2, oder auch I^{ma} u. II^{da} (prima und seconda volta: das erste Mal, das zweite Mal), zur Andeutung, daß bei der Wiederholung des Satzes die mit 1 bezeichneten Takte weggelassen und an deren Statt die mit 2 bezeichneten ausgeführt werden sollen.

Abziehen, abgenutzte oder fehlerhafte Saiten von einem Instrumente abnehmen, im Gegensatz von Aufziehen (der Saiten).

Abzug, bedeutet 1) das Abheben oder Abziehen der Finger von den Tasten des Pianoforte (s. Anschlag); die Art und Weise, wie der Bogen von den Saiten der Geigeninstrumente abgehoben wird (s. Bogenführung); oder wie bei getragenem Spiele die Finger von den Klappen oder Löchern der Blasinstrumente leise entfernt werden müssen — 2) das Anschleifen eines Vorschlags von bestimmter Dauer an die Hauptnote, die dann mit schwächerem Tone vorgetragen, gleichsam abgezogen wird — 3) das Stück eines Ballets, womit dasselbe schließt.

Abzugsschlag, eine Schlagmanier bei den Pauken, die in einer besondern Art von Wirbel besteht, bei welcher nicht nur, wie beim gewöhnlichen Wirbel, die Paukenschlägel, sondern auch die gewöhnlichen beiden Paukentöne selbst möglichst schnell mit einander wechseln.

Academie, Académie imperiale, Académie spirituelle, s. Akademie.

A capella, a capriccio, s. a, Präpos. S. 20.

Acca, angeblich Bischof von Kent in England, zu Ende des sechsten und zu Anfang des siebenten Jahrhunderts. Er wird als ein vorzüglicher Beförderer des Kirchengeesanges gerühmt, und Vieles auch von ihm erzählt, was die Geschichte vom Accas (s. dies.) meldet; es scheint hier zum Theil wenigstens eine Verwechselung beider Personen vorzuliegen.

Accarezzevóle (-volmente), einschmeichelnd, lieblich, angenehm.

Accas, Bischof von Herham in der Grafschaft Northumberland in Großbritannien starb 740. Schon in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts war durch den Heirathsvertrag zwischen König Ethelbert und der Prinzessin Bertha, Tochter Königs Caribert von Frankreich, das Christenthum in England eingeführt worden, und man hatte von Rom aus im J. 597 zur Hebung und Beförderung der kirch-

Digitized by Google

lichen Feier vierzig tüchtige Sänger dorthin gesendet. Bischof A., Nachfolger Wilfried's, erkannte den außerordentlichen Einfluß der Musik auf die Civilisirung des Volkes und die Verbreitung der christlichen Lehre, und that alles Mögliche zur Förderung derselben, ist demnach als einer der thätigsten Verbesserer des Kirchengesangs in England anzusehen. Er soll selbst nach Rom gegangen sein, um hier den kirchlichen Gesang persönlich zu erlernen — nach Anderen wäre dies in Folge einer Verbannung aus seinem Vaterlande geschehen, deren Grund man aber nicht kennt und aus welcher er bald wieder zurückberufen ward. Er wird auch Occa genannt, war selbst ein trefflicher Sänger, und schrieb (oder sammelte) auch ein Buch Kirchengesänge.

Accelerando (atschel-), beschleunigend, an Schnelligkeit (meist auch an Stärke) zunehmend. Gewöhnlich gegen den Schluß eines Tonstücks hin, wo es ähnlich wie stretto gebraucht wird, oder auch im Laufe desselben eine gesteigerte Bewegung ausdrückend, die dann durch ritardando wieder in das ursprüngliche Maaß zurückgeführt wird; seltener als allmälige Steigerung zum Uebergange in ein neues, schnelleres Tempo. s. auch Bewegung.

Acceleration (atschel-), die Beschleunigung der Bewegung. s. den vor. Art.

Accent, accent (akßäng), accento (atschénto), eigentlich: Betonung, mehr oder minder kräftige Hervorhebung einzelner Töne und Phrasen nach ihrem Werth und ihrer Bedeutung — der Nachdruck, der einzelnen Tönen oder Noten gegeben werden soll, ohne Rücksicht auf ihre Höhe oder Tiefe. M. Hauptmann in seinem klassischen Werke: „Die Natur der Harmonik und der Metrik" erklärt: „Ein erstes Zeitmoment, wie es metrisch allezeit nur das Erste eines Zweiten, ihm gleichen, sein kann, ist für sein Zweites das Bestimmende, dieses zweite ist das Bestimmte; ein Erstes im Verhältniß gegen sein Zweites hat die Energie des Anfangs und damit den metrischen Accent" (s. Metrum u. Rhythmus). Musik und Sprache stehen hierbei in gleicher Kategorie, und die musikalischen Accente haben mit den sprachlichen sowohl Grund, als Eigenschaften und Zweck gemein, zumal in der Entwickelung der neueren Sprachen die Messung der Sylben nach deren Quantität — wie in den älteren klassischen Sprachen — untergegangen ist und der Accent an Ausdehnung gewonnen hat, wenn er auch vielfältig mit der Quantitätsmessung zusammenfällt, wie dies auch bei den Tönen der Musik häufig der Fall ist. Der sprachliche Accent ist allerdings niemals allein ein rhythmischer, indem die durch den Druck in der Aussprache hervorgehobene Sylbe stets auch mit einer gewissen, wenn auch oft sehr unbedeutenden Erhebung des Tones gesprochen wird — das Gegentheil ergiebt jenes abscheulich monotone, verstandlos skandirende „Herbeten", wie man es sonst häufig in den gewöhnlichen Volksschulen antraf. Die durch den Ton in der Aussprache hervorgehobene Sylbe nannten die Römer syllaba acuta (von acuĕre, schärfen) und den Ton derselben accentus acutus — daher noch jetzt die Bezeichnung „Acutus" (accent aigu, spr. akßängh ähgü, bei den Franzosen) auch bei uns — im Gegensatz zu der syllaba gravis, der unbetonten, gesenkten Sylbe, und dem accentus gravis, der Bezeichnung der Senkung der Sylbe (accent grave, spr. akßängh grahw'). Die Sprachen unterscheiden sich wesentlich durch die Stellung der Accentsylbe bei der Mehrzahl der Wörter, und es ist für den Komponisten

unerläßlich, die Lehre von der Länge oder Kürze der Sylben und deren Accentuation — die Prosodie — in den verschiedenen Sprachen, in welchen er komponiren will, sorgfältig zu studiren, um sich vor widerwärtigen, störenden Fehlern zu hüten, wie sie besonders bei französischen Tonsetzern, namentlich in Bezug auf falsche Accentuation der lateinischen Kirchentexte (selbst bei dem großen Cherubini) nicht selten sind. Der Sprachaccent scheidet sich in den Wort- oder grammatischen, und den oratorischen oder deklamatorischen Accent, welch letzterer nach dem verschiedenen Sinne des Satzes außerordentlich mannichfaltig sein kann. Der musikalische Accent kann als ein dreifacher angesehen werden, nämlich 1) als grammatischer oder taktischer, der es vorzugsweise mit dem richtigen Wechsel der guten und schlechten Takttheile — 2) als rhythmischer, der es mit der Bildung der einzelnen, größeren oder kleineren Sätze zu einem symmetrischen Ganzen, also vornehmlich mit dem Periodenbau und dessen richtiger Betonung — 3) als malender oder Gefühlsaccent, den man auch den ästhetischen nennen könnte, der es mit dem lebendigen Vortrage zu thun hat, bei welchem zwar die verschiedenen Vortragsbezeichnungen (Kunstwörter und Zeichen) einige Anleitung geben und wohl zu beachten sind, bei welchem aber auch das richtige Gefühl, der gebildete Geschmack des Ausführenden wesentlich in Anspruch genommen werden, der am rechten Orte, auch wo jene Bezeichnungen (sekundäre Hülfsmittel) nicht ausreichen, das Rechte zu treffen weiß. Hieraus ergiebt sich, daß die Ursachen dieser verschiedenen musikalischen Accente auf äußeren und inneren Gründen beruhen, während sie natürlich alle eben sowohl auf Vermittelung klarer Verständlichkeit und symmetrischer Anordnung, als gehöriger Vertheilung und Verschmelzung von Licht und Schatten, und nicht minder auf Vermittelung einer lebendigen und warmen Anregung des Gefühls abzwecken. Der taktische Accent ruht stets auf jedem ersten (dem guten) Takttheile; längere, als die einfachen zwei- oder dreitheiligen Taktarten (oder auch die einfachen, wenn deren einzelne Schläge in Noten von minderer Geltung zerfallen), haben mehrere, doch minder gewichtige Nebenaccente. Bei den geraden Taktarten fallen diese Accente auf die ungeraden Takttheile, z. B. im Viervierteltakt auf 1 (Hauptaccent) und 3 (Nebenaccent); ebenso bei einfachem Takt ($^2/_4$, wo eigentlich nur ein Accent auf dem ersten Viertel vorhanden wäre), wenn die Schläge getheilt — z. B. in je zwei Achtel — erscheinen, auf das erste (Hauptaccent) und dritte Achtel (Nebenaccent). Bei den ungeraden wie bei den gemischten Taktarten hat jede Gruppe von drei Noten auf der ersten die Betonung, vorausgesetzt, daß nicht weitere Theilung der einfachen Schläge stattfindet, wo dann wiederum die erforderlichen Nebenaccente hinzutreten, während Vierer und Sextolen, namentlich in bewegterem Zeitmaaß, nur auf der ersten ihrer Noten den Accent erhalten (s. Takt). Dieser grammatische Accent, so schwer seine Vernachlässigung auch sich rächt, ist im Verhältniß zu den übrigen doch nur ein untergeordneter und darf niemals stärker hervortreten, als das Verständniß des musikalischen Gedankens und seines rhythmischen Geschlechts erfordert. Darin unterscheidet sich von dem taktischen der rhythmische Accent, welcher nach Bedürfniß einzelne Noten stärker und von jener Unterordnung unabhängiger hervorhebt, und insofern über dem taktischen steht, als es, wie schon angedeutet, bei ihm um symmetrische Reihen kleinerer oder grö-

Digitized by Google

ßerer Abschnitte sich handelt, die nicht einmal immer, z. B. beim Recitativ oder beim Choral, im taktischen Accente sich bewegen. Die rhythmischen Abschnitte, bald länger, bald kürzer als das Taktmaaß, haben in sich natürlich eben so viel Geregeltes als die taktischen, gewähren aber den eigenthümlichsten Zusammenfügungen Raum, sobald diese nur nach symmetrischen Verhältnissen sich ordnen. Ein großer Theil des Reizes der modernen italienischen und französischen Musik (Rossini, Auber und Meyerbeer als die erfindungsreichsten Repräsentanten darin) beruht auf der Eigenthümlichkeit und dem Pikanten dieser rhythmischen Accente, die namentlich auch in vielen Volkstanzweisen, z. B. in denen der Ungarn, der Böhmen, der Zigeuner, und der ihnen gewissermaßen in Bezug auf diesen Punkt nachgebildeten modernen, wie in den Tänzen von Strauß, Lanner rc. bemerkbar und ergreifend, ja unwillkürlich mit sich fortreißend hervortreten. Der ästhetische Accent dagegen beschränkt sich keineswegs auf bestimmte Takttheile, sondern macht den Sinn des Tonstücks durch entsprechende Nuancen und feinere Schattirungen im Vortrage faßlicher und eindringlicher, und haucht ihm das wahre, eigenthümliche Leben ein; man hat ihn in Bezug hierauf auch wohl den leidenschaftlichen oder pathetischen Accent genannt. Er entspricht dem deklamatorischen Sprachaccent im höhern Sinne, und wird natürlich am leichtesten bei der Gesangmusik mit Hülfe des Wortes zur Erscheinung zu bringen sein, während das bei der Instrumentalmusik nur dem wahren Künstler vollkommen gelingen kann, der fähig ist, den abstrakten und musikalischen Gedanken sich zu einem konkreten Inhalt umzuformen. Aber es liegt auf der Hand, daß nur die innige Verschmelzung aller drei Arten des Accents und die daraus hervorgehende Modifikation des einzelnen im Verhältniß zur Gesammtdarstellung, diese zu einer wahrhaft vollendeten, vollkommen befriedigenden machen kann.

Accents, Accenti (akßängh, atschénti), bezeichnet bei Franzosen und Italienern die unveränderlichen Vorschläge.

Accentuation, die Betonung; Accentuiren, betonen, s. Accent.

Accentuirter Durchgang, ein durchgehender, d. h. nicht zum Akkorde gehöriger Ton, der auf einen guten Takttheil fällt, während der dazu gehörige Akkordton auf den schlechten Takttheil trifft, eine Wechselnote, s. Durchgang.

Accentuirter Takttheil, die gute oder schwere Zeit eines Taktes, auf welche der Accent und der Niederschlag fällt; bei getheilten Schlägen auch der Takttheil, der den taktischen Nebenaccent bekömmt, s. auch Accent.

Accentuirter Vorschlag, ist ein solcher, der nur kurz angeschlagen wird und also der Hauptnote nur wenig von ihrer Dauer entzieht; er wird gemeinhin als Achtel oder Sechzehntel geschrieben und häufig (namentlich von französischen Komponisten) noch schräg durchstrichen.

Accentus ecclesiástici, Kirchenaccente, bezeichnet die interpunktischen Formeln der Melodien, welche beim Absingen der Evangelien und Episteln am Altare die Geistlichen zu beobachten hatten, wie sie in der katholischen und theilweise in der evangelischen Kirche (bei den Antiphonien, Kollekten, den Einsetzungsworten des Abendmahls rc.) sich heute noch, obwohl modificirt und aus Unkenntniß oft willkürlich verändert, vorfinden. Es sind die vorgeschriebenen Bie-

gungen der letzten Sylben der Sätze, während alle dazwischen liegenden auf einem und demselben, zwischen Lesen und Gesang die Mitte haltenden Tone ausgeführt werden. Man hat der A. eccl. sieben: 1) A. immutabilis, weder erhöht noch erniedrigt; 2) medius, das Sinkenlassen der Stimme um eine Terz; 3) gravis, dasselbe um eine Quinte; 4) acutus, die Rückkehr auf den ursprünglichen Ton, wenn einige Sylben vorher um eine Terz tiefer — 5) moderatus, dasselbe, wenn einige vorangehende Sylben um eine Sekunde höher gesungen worden waren; 6) interrogativus, die Erhebung der letzten Sylbe um eine Sekunde, bei Fragesätzen, und 7) finalis, die für den Schluß bestimmte stufenweise Senkung der Stimme in die Quinte des Haupttons, auf welche stets die Schlußsylbe fällt (ähnlich auch in der modernen Musik bei der Schlußformel der Recitative noch erhalten).

Acciaccāto (atschakkāto), ungestüm, vorwärtsdrängend.

Acciaccatūra (atschakk-), pincé oder étouffé (pängßé, etufé), Zusammenschlag, eine auf Klavierinstrumenten allein vorkommende Manier des allerkürzesten Vorschlags, bei welchem dieser mit der Hauptnote fast ganz gleichzeitig angegeben, doch sofort wieder verlassen wird, um nur die Hauptnote allein fortklingen zu lassen. Die Bezeichnung ist gemeinhin die des accentuirten Vorschlags, schräg durchstrichen, oder bei Akkorden nur ein schräger Strich unter derjenigen Note, mit welcher der Vorschlag gleichzeitig angegeben werden soll, denn die Acciaccatur findet von unten nach oben statt.

Beisp. 4.

Bisweilen gebraucht man den Ausdruck auch für ein, dem Zeitmaaß nach, unbestimmtes, dasselbe indeß nicht durch zu große Dehnung beeinträchtigendes Arpeggio (s. d.). Doch ist es dafür ebenso veraltet, als beim Generalbaßspiel, wo man sonst unter A. die Manier verstand, bei einer Kadenz die Töne des Quartsextenakkords verdoppelt mit der linken Hand, und dessen Auflösung, den Dominantseptimenakkord, allein mit der rechten Hand anzugeben.

Acciajuōli (Atschajòli), Filippo, geb. 1637 zu Rom, Sproß einer politisch berühmten Familie, mußte gegen seinen Willen Malteserritter werden, durchreiste Europa, Asien, Afrika und selbst Amerika, und wandte nach seiner Rückkehr seine ganze Thätigkeit dem Theater zu. Dramatischer Dichter und Komponist, ward er auch Mitglied der 1690 zu einer förmlichen Akademie umgestalteten, durch die Königin Christine von Schweden zu Rom gestifteten Gesellschaft der Arkadier, deren erster Präsident der berühmte Crescimbeni war, in welcher A. den Namen Irenio Amasiano führte. Er dichtete und komponirte mehr als ein Dutzend, ihres romantischen Stils wegen sehr beifällig aufgenommene Opern, von welchen nur Il Girello (1675 in Modena, 1682 in Venedig aufgeführt und gedruckt); la Damira placata, Venedig 1680; Ulisse in Feacia, Venedig 1681, und Chi é causa del suo mal, pianga se stesso, noch vorhanden sind. Als tüchtiger Mathematiker widmete er auch dem Theatermaschinenwesen eine große

Aufmerksamkeit, leistete darin wirklich Staunenswerthes und ist als Begründer desselben wenigstens für Italien anzusehen. Er starb 3. Febr. 1700 zu Rom.

Accidens, die zufällige Eigenschaft eines Dinges, im Gegensatz zu den wesentlichen. Daher Accidens oder signes accidentels (akßidängh, ßing' accidangtél) — ital. accidenti (atschi-), bei den Franzosen und Italienern die zufälligen Versetzungszeichen (♯, ♭, ♮), d. h. diejenigen, welche im Laufe des Tonstücks vor einzelnen Noten bei Ausweichungen vorkommen, und also nicht zu den (wesentlichen) Versetzungszeichen gehören, welche vorn am Schlüssel die Tonart bezeichnen.

Accidentia notularum, ein veralteter Ausdruck, der nach Walther's Erklärung (im musik. Lex.) bedeutet, entweder daß eine Note von geringerem Werthe zwischen zwei Noten von größerem Werthe der vorhergehenden und nachfolgenden in Betreff ihrer Zeitdauer gleich gemacht werden, oder auch, daß eine Note den dritten Theil ihrer Geltung verlieren sollte.

Accolade, bedeutet die Klammer oder den senkrechten Strich (auch wohl beides verbunden), durch welchen die verschiedenen zusammengehörigen Liniensysteme vorn am Rande mit einander verbunden werden, zum Zeichen, daß die auf diesen Systemen befindlichen Noten gleichzeitig ausgeführt werden sollen, so bei Pianoforte, Harfe, Orgel, in Partituren u. s. w.

Accolinus, Abt zu St. Victor in Paris, über dessen Leben indeß nähere Nachrichten fehlen. Jedenfalls gehört er in die Zahl der gebildeten Geistlichen des frühern Mittelalters, welche die Wichtigkeit und Bedeutsamkeit des Gesanges und namentlich des rhythmischen, für die Bildung des Volkes wohl begriffen hatten und dafür nach Kräften thätig zu sein sich bemühten. Ein Beweis dafür ist seine Schrift: Metra de musica, welche als Mscr. in der Bibliothek jener Abtei aufbewahrt wird, wie Montfancon Bibl. II. 1396, angiebt.

Accommodement (-demángh), Anbequemung, Einrichtung, Zurichtung, s. d. folg. Art.

Accommodiren, zurichten, in Stand setzen — von Instrumenten sov. a. alle ihre einzelnen Theile in richtigem Verhältnisse zueinander herstellen; von Geigeninstrumenten sagt man z. B. sie seien gut accommodirt, wenn die Wirbel, das Griffbrett, der Steg, der Stimmstock ꝛc. gut und bequem zum Spielen eingerichtet ist, und die Saiten vollkommen rein und fehlerlos sind.

Accompagnamento (Récitatif obligé, -oblischéh), obligates Recitativ oder Accompagnement, ein von Orchesterinstrumenten begleitetes Recitativ vorzugsweise in älteren Kompositionen, das gewöhnlich einem größern Gesangstücke als Einleitung vorhergeht. Sonst auch sov. a. Accompagnement.

Accompagnato (accompagné), begleitet, nach Art einer Begleitung. Man findet den Ausdruck vorzugsweise in Orchesterstücken, namentlich auch in Quartetten ꝛc., wo er bezeichnet, daß die obwohl an sich ebenfalls selbständig geführten Stimmen sich im Verhältniß zur melodieführenden diskreter, in der Weise einer Begleitung verhalten, also minder scharf markiren und accentuiren sollen, damit diese klarer und eindringlicher hervortrete. Das ist nicht so leicht als man gewöhnlich glaubt, und will sorgfältig geübt sein.

Digitized by Google

Accompagnement (-panjemángh), Begleitung, bezeichnet die Unterstützung einer oder auch mehrerer Solostimmen durch andere Instrumente, von der Fülle des ganzen Orchesters bis auf ein einzelnes Instrument herab, oder durch andere untergeordnete Singstimmen. Aus diesem Begriff und Zweck der Begleitung ergiebt sich von selbst für den Komponisten die richtige Behandlung derselben, die demgemäß in einem bescheidenen Unterordnen unter die Hauptstimmen, in der wirksamen Hebung derselben durch rhythmische und harmonische Unterstützung und Ausfüllung, und in der sinnig angebrachten Vertheilung von Licht und Schatten, doch niemals im grellen Kontrast, sich zeigen muß. Wie, Anderer aus jener und der nächstfolgenden Zeit zu geschweigen, Mozart fast überall als Muster für zweckgemäße Behandlung des Accompagnements dasteht, so giebt die neue Zeit auf allen Gebieten zahlreiche bedauerliche Beweise von ganz verkehrter Behandlung desselben, sowohl in Solostücken für einzelne Instrumente, als namentlich auch in Gesangkompositionen mit Orchester, besonders in der Oper. Wo das Accompagnement herrscht, da ist die Solostimme zur Dienstbarkeit verdammt. Das natürliche gesunde Verhältniß ist verkehrt, und rächt sich natürlich wie jede Verkehrung der Natur, unfehlbar und sicher. Der durch das Solo beabsichtigte Effekt geht verloren, der ruhige Genuß wird verkümmert, und die Singstimme wird auch physisch dadurch allmälig zu Grunde gerichtet. Eine gute Begleitung hat ebenso auf angemessene und interessante Harmonisirung, wie auf entsprechende Rhythmisirung und passende Wahl der Instrumente, ihrer Zahl wie ihrer Klangfarbe nach, zu achten, und zugleich in der Erfindung der Figuren eine Ergänzung, eine weitere Ausmalung dessen zu geben, was der Solostimme allein zu geben nicht möglich oder doch nicht angemessen sein würde, und auch, da nöthig, durch selbständige Ausführung eines Nebengedankens die Situation zu erläutern. Die Ausführung des Accompagnem. ist schwierig, insofern es fest und bestimmt auftreten, alles Schwanken verhüten, und doch nicht über die Gebühr hervortreten, und der Hauptstimme Freiheit zu angemessener Entfaltung lassen soll. — Andrerseits bezeichnet auch Accompagnement das sogen. Generalbaßspielen, d. h. die Begleitung einer Stimme oder mehrerer Instrumente, selbst bis zum ganzen Orchester, auf Pianoforte oder Orgel nach einem bezifferten Basse, was jetzt allerdings seltener vorkommt.

Accompagniren, begleiten, eine oder mehrere Solostimmen harmonisch unterstützen; dann auch: einen bezifferten Baß spielen.

Accompagnist, der Begleiter, oder auch der Generalbaßspieler. Bei größeren Musikstücken, oder auch bei Gesangvereinen der Dirigent, der am Pianoforte die Stimmen harmonisch unterstützt; franz. Accompagnateur (akkongpanjatöhr) und Accompagnatrice (-trihß'), wenn eine Dame diese Function versieht.

Accopiàte, verbunden.

Accord, s. Akkord (Hauptartikel).

Accordando, zusammenstimmend. In komischer Musik eine Nachahmung des Einstimmens der Orchesterinstrumente, und in der komischen Oper die Fiction, als ob der Sänger erst versuchen müßte, wie seine Stimme beschaffen ist, ehe er den wirklichen Gesang beginnt.

Digitized by Google

Accord angeben, heißt den Hauptakkord einer Tonart anschlagen, gemeinhin damit bei Singstücken ohne Begleitung die Ausführenden die richtige Tonhöhe fassen können.

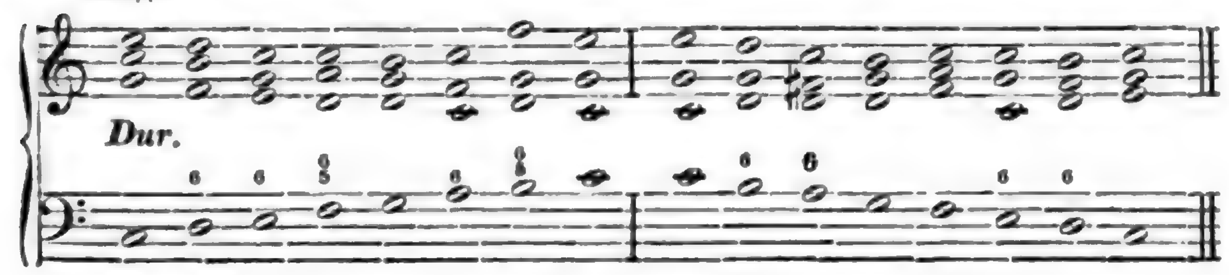
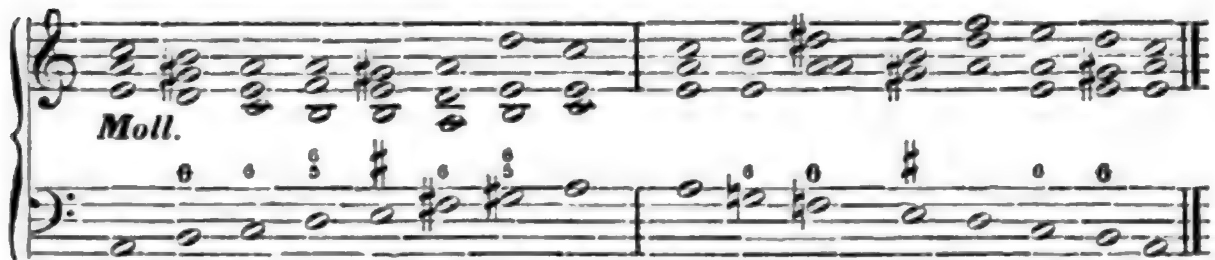
Accordāre, ein Instrument stimmen, oder auch: mehrere Instrumente in Uebereinstimmung stimmen.

Accordatóre (Accordateur, -töhr), der Instrumentenstimmer.

Accord de petite Sixte }
Accord de sixte ajoutée } s. Sextenakkord.

Accordenlauf, eine melodische Figur, bei welcher die Intervalle eines Akkords auf- oder abwärts durch mehrere Octaven angeschlagen werden.

Accordentonleiter, Régle de l'Octave, eine harmonische, im J. 1700 von Delaire zuerst bekannt gemachte Formel zur Erleichterung des Vortrags eines unbezifferten Basses, die für jede Stufe der auf- und absteigenden Tonleiter in Dur oder Moll einen bestimmten Akkord feststellt. Die Unzulänglichkeit der Formel ergiebt sich aus Beisp. 5, da es einleuchtet, daß man auch andere als die hier festgestellten Akkorde wählen kann.

Beisp. 5.

Accórdion, Handharmonika, (auch Ziehharmonika), ein im J. 1829 von Damian in Wien erfundenes tragbares Instrument mit Blasebalg und einer Tastatur, welche je nach der Größe 5, 10, 20, 50 und noch mehr Tasten enthält, dessen Stahlfedern durch Aufziehen und Niederdrücken des Balgs zur Ansprache gebracht werden, indem die von Leder angefertigten Seitenwände des viereckigen Kastens dehnbar sind und so die Möglichkeit gewähren, den darin befindlichen Blasebalg in Bewegung zu setzen. Auf den Tasten wird die Melodie, und mittelst abwechselnden Gebrauchs der am Boden befindlichen Klappen (gewöhnlich zwei) die Harmonie hervorgebracht; jede Taste giebt zwei Töne, durch Aufzug oder Niederdruck. Häufig auch ohne Klaviatur, ist es überall fast in den Händen des Volks. Uebrigens giebt es einfache und doppelte A., bezüglich mit einer oder zwei Reihen Klaves. Entstanden ist das Instrument aus der, jetzt wohl nur noch als Kinderspielzeug üblichen Mundharmonika, welche aus einer Anzahl feiner, stählerner Zungen besteht, deren Mechanismus so eingerichtet ist, daß sie beim Ausstoßen des Athems einen Akkord (der Tonica), und beim Zurückziehen desselben einen andern (der

Digitized by Google

Dominante) hervorbringen. Für das Accordion ist A. Müller's „Accordionschule" (Wien 1834), Zimmermann's „Tabelle für Accordion mit 58 Tönen" u. s. w. zu empfehlen.

Accordiren, das Stimmen eines Instruments nach dem harmonischen Zusammenklange seiner Hauptakkorde, auf Tasteninstrumenten gewöhnlich nach Dreiklängen und Septimenakkorden, auf Bogeninstrumenten quintenweise. Sodann bedeutet A. das Einstimmen der verschiedenen Orchesterinstrumente vor Beginn einer Musikaufführung, wobei gewöhnlich die Bogeninstrumente nach dem von einem Blasinstrumente angegebenen Tone sich zu richten haben. Alles unnütze Präludiren der Einzelnen dabei sollte als ungehörig stets unterbleiben, auch das Einstimmen selbst, wo irgend möglich, nicht im Aufführungslokal selbst und in Gegenwart des Publikums stattfinden.

Accordo, eigentlich Zusammenstimmung; dann sov. a. Akkord (s. d. Art.) — endlich ein früher, namentlich in Italien gebräuchliches großes Baßinstrument, das mit 12 oder 15 Saiten bezogen und mit einem Bogen, ähnlich unserm Contrabaß, doch so gespielt wurde, daß man gleichzeitig mehrere Saiten damit anstrich. Es ward besonders bei größeren Musikaufführungen zur Verstärkung des Basses verwendet, und Mersenne in seiner Harmonie universelle (Paris 1636) nennt es die moderne Leyer; Filippo Bonanni, ein Jesuit, geb. in Rom 11. Jan. 1638, gest. das. 30. März 1725, giebt in seinem Gabinetto armonico — die dritte Auflage vom Jahre 1776 unter dem Titel: Descrizione degl' istromenti armonici — einem Werke, das nur durch seine (148) Kupfertafeln Werth hat, eine Abbildung desselben. Es ist indeß wegen der Unbequemlichkeit seiner Handhabung bald wieder aus der Mode gekommen.

Accordo consono, dissono, konsonirender, dissonirender Zusammenklang, s. Akkord.

Accordoir (-doáhr), Stimmhammer; bisweilen auch Stimmgabel.

Accorimbáni, (auch Accorambani), Agostino, geb. 1754 zu Rom, Opernkomponist, der durch seine zahlreichen Werke, in denen sich eine anziehende Mischung von Romantik und Heroismus kundgab, seiner Zeit in seinem Vaterlande außerordentlich beliebt war, obwohl seine Werke, die meist in den Jahren 1783 bis etwa 1795 auf den verschiedenen Theatern Italiens zu oft wiederholter Aufführung kamen, eben keine Originalität der Erfindung verrathen. Von seinen sehr zahlreichen Opern sind nur zwei: Il regno delle Amazoni, 1784 auf dem Pergolatheater zu Florenz, und Il Podestà del Tuffo antico, 1786 zu Rom aufgeführt, noch übrig. Er ist, was sehr häufig geschieht, nicht zu verwechseln mit

Accorimbóni (auch Accoramboni), Baldassaro, einem ältern italienischen Komponisten, über dessen Lebensumstände nichts weiter bekannt ist, der aber, soweit wir Reichardt's Forschungen trauen dürfen, nur Kirchenstücke a capella geschrieben.

Accrescendo, anwachsend, an Stärke zunehmend.

Accursius, Mariangelo, aus der italienischen Familie der Accorso, welcher eine Reihe berühmter Rechtslehrer entsprossen, geb. zu Aquila im Neapolitanischen gegen Ende des 15. Jahrhunderts, ein sehr tiefgebildeter Musiker und Dichter, Kritiker und Antiquar, dessen Nachforschungen wir die Auffindung

ized by Google

vieler Handschriften älterer Schriftsteller verdanken, die er theilweise bearbeitete und herausgab, stand über ein Vierteljahrhundert lang am Hofe Kaiser Karl's V. in großem Ansehen und hat namentlich auch um die Verbreitung der Musik und ihrer Kenntniß sich wesentliche Verdienste erworben.

Acetábulum. Mich. Prätorius (s. d.) führt in seinem Syntagma mus. unter diesem Namen ein altes Schlaginstrument auf, das ursprünglich aus einem irdenen Gefäß bestand, später aber, der Erzeugung eines hellern Klanges halber aus Metall verfertigt und mit einem Stocke zum Tönen gebracht wurde; bei den Griechen soll es Oxybaphion musikon oder harmonikon (das harmonische Essignäpfchen) genannt worden sein. Es mag hier um der Vollständigkeit willen wenigstens erwähnt werden, wenn auch keinerlei weitere Nachricht darüber sich findet.

Achab, oder Ahab, König von Israel, 918—897 v. Chr., war es vornehmlich, der in Israel den Götzendienst wieder einführte, und von welchem ab man zumeist den Verfall der unter David und Salomo so herrlich erblüheten hebräischen Musik, besonders beim Tempeldienste, rechnet.

Achard (Aschähr), Adolph, geb. 1808 zu Lyon; anfänglich Seidenweber, zog ihn ein unwiderstehlicher Drang zum Theater, das er zuerst in seiner Vaterstadt betrat und auf welchem er durch seine ebenso schöne als kräftige Stimme großes Aufsehen erregte. Nachdem er das südliche Frankreich durchreiset und als Sänger reiche Anerkennung sich gewonnen, debutirte er 1833 in Paris mit solchem Erfolge, daß er seit jener Zeit dort in festem Engagement steht. Er errang den ersten und auch den zweiten Gesangpreis des Pariser Conservatoriums, und wenn er vorzugsweise im Lieder- und Coupletvortrage excellirt, so sind seine Leistungen in Gesang und Spiel auf dem Gebiete der komischen Oper überhaupt von großer Bedeutung, und er gehört namentlich auch durch frisches, selbstschöpferisches Talent zu den trefflichsten modernen französischen Sängern.

A cheval, s. Feldstücke.

Acht. Die Ziffer 8 bedeutet über oder unter eine Note gesetzt, daß mit dieser gleichzeitig deren Octave — im ersten Falle die höhere (Ottava alta), im zweiten die tiefere (Ottava bassa) angeschlagen werden soll. In der Generalbaßschrift (s. d. Art.) bezeichnet die 8 die Octave, und wenn sie allein über der Baßnote steht, den Dreiklang.

Achtel, der achte Theil einer ganzen Note, als Stielnote mit einem Häkchen geschrieben (♪). Man unterscheidet gemeinhin wirkliche, von denen zwei auf ein Viertel gehen, und uneigentliche Achtel, die nämlich, welche in Triolen, Sextolen u. s. w. vorkommen, von denen jedes einzelne einen gewissen Theil seines ursprünglichen Zeitwerthes verliert. Lateinisch heißt die Achtelnote Fusa, ital. Croma oder Chroma, franz. Croche (krosch). s. Noten.

Achtelpause, das Schweigezeichen, welches dem Werth einer (wirklichen oder uneigentlichen) Achtelnote entspricht (7); franz. demi soupir. s. Pausen.

Achtfüßig, und **Achtfußton,** eine Bestimmung der Klanghöhe und des Tonumfangs, bei der Orgel gebräuchlich; bis auf einen gewissen Grad auch der Pfeifenlänge und der Mensur. s. Orgel.

Ackermann, Carl Dav., in Sachsen um das Jahr 1750 geboren, ein sehr

tüchtiger Sänger, namentlich an den Bühnen zu Königsberg, Danzig rc. thätig, zugleich einer der wissenschaftlich und musikalisch gründlich gebildetsten Schauspieler seiner Zeit, starb etwa 1798. — Seine Gattin, Charlotte Sophie **Ackermann,** geb. zu Rheinsberg 1759, eine geborene Bachmann (nicht, wie Schilling andeuten zu dürfen meint, die Gattin des Dr. A. — s. unten), eine treffliche Sängerin und Schauspielerin, war 1796 in Königsberg engagirt; ihr Todesjahr ist unbekannt. Mit einer sehr umfangreichen, reinen und biegsamen Stimme begabt, hatte sie eine vorzügliche Schule sich zu eigen gemacht und glänzte vorzugsweise im Vortrage der großen Partien deutscher Opern; so soll sie als Donna Anna im Don Juan selten die Bühne ohne reiche Blumenspenden verlassen haben. — **Ackermann,** Dr. Joh. Carl Hnr., geb. zu Zeitz 1765, verdient hier, obwohl nur Dilettant (er war Arzt in seiner Vaterstadt), Erwähnung als ein tiefgebildeter Denker und Forscher auf dem Gebiete der Tonkunst. Zeugniß dafür giebt eine von ihm in einem Armenkonzerte am 22. Oktbr. 1792 zu Zeitz gehaltene und dann im Druck erschienene Rede über „die Vorzüge der Musik", die noch jetzt von Interesse ist.

Act, heißt bei dramatischen Stücken, also auch bei Opern, derjenige Theil, der durch einen Schluß oder ein Fallen des Vorhangs eine bestimmte Grenze erhält, und in den modernen Opern meistentheils, wenn auch nicht immer, durch ein größeres Ensemblestück, Finale (s. dies.), abgeschlossen zu werden pflegt. Die entsprechende Anordnung der Actschlüsse ist Sache des dramatischen Dichters.

Acte de Cadence (kadängß), franz., entweder ein Schlußfall, Tonschluß — oder auch der Nachschlag des Trillers, da cadence bei den Franzosen auch, obwohl jetzt nur selten noch, den „Triller" bezeichnet.

Acteur (-töhr), und **Actrice** (-trihß'), im Allgemeinen sov. w. Schauspieler, Schauspielerin; daher auch Sänger, Sängerin, mit Rücksicht auf das vorhandene Darstellungstalent oder ihre Stellung am Theater. Uebrigens brauchen die Franzosen das Wort nur in Bezug auf die darzustellenden Rollen; in Bezug auf den Stand im Allgemeinen nennt man den Schauspieler in Frankreich stets comédien. — Der darzustellende Sänger (oder, wenn man will, der singende Schauspieler) hat eine außerordentlich schwierige Aufgabe, deren vollkommen befriedigende Lösung nur den seltenen genialen Naturen gelingt, und es mag hier die sehr passende Bemerkung Rousseau's wenigstens angeführt sein, der über diesen Gegenstand in seinem Dictionnaire sagt: „Es ist nicht genug für einen Acteur der Oper, daß er vortrefflicher Sänger ist — er muß auch ein vortrefflicher Pantomimiker sein; nicht nur das, was er selbst ausspricht, muß er dem Herzen des Zuhörers vollkommen klar machen und dafür die gleichgestimmte Empfindung wecken, sondern auch das, was er der Begleitung auszudrücken überläßt, denn das Orchester darf keinen Gedanken vortragen, der nicht aus seiner Seele zu kommen scheint; seine Schritte, seine Bewegungen, seine Mienen, müssen stets der Musik entsprechen, ohne daß dies irgendwie absichtlich erscheint; in jedem Moment, selbst wenn er schweigt, muß er dem Zuschauer interessant sein, und wenn er auch bei einer schweren Rolle nur einen Augenblick vergißt, den darzustellenden Charakter sicher zu behaupten, so daß der Sänger als solcher, abge-

Digitized by Google

trennt von dem Darsteller, hervortritt, so ist er nicht mehr Acteur, sondern nur noch Musikus auf der Scene — ein Konzertsänger im Kostum." Wie häufig und stark selbst von berühmten Opernsängern und Opernsängerinnen diese schweren, aber billigen Anforderungen vernachlässigt werden, lehrt die allgemeine Erfahrung. Wenn schon die Mimik an sich durch den Gesang, und die Bewegungen überhaupt, als in Folge der länger andauernden Töne beim Gesange selbst nothwendig langsamer und getragener erscheinend, schwieriger werden, da sie noch in höherem Grade, als beim Schauspieler, eine edle Plastik erfordern: so ist darauf auch ein um so ernsteres Studium zu richten; vor Allem aber hat der Acteur vor Grimassen, Mund- und Gesichtsverzerrungen und anderen übeln Angewohnheiten sich zu hüten, unter denen nur auf das Werfen oder Schütteln des Kopfes, auf das taktmäßige, wohl gar fast krampfhaft erscheinende Bewegen des gesammten Oberkörpers, das Heben der Schultern bei Anschlag hoher Töne u. dgl. m. aufmerksam gemacht sein mag, das bei jedem Sänger unschön und verwerflich, doch beim dramatischen Sänger vorzugsweise widerlich wirkt. Allerdings ist es auch Aufgabe des dramatischen Komponisten, dem darstellenden Sänger seine Aufgabe nach Möglichkeit zu erleichtern, und nicht durch übermäßige Häufung technischer Schwierigkeiten, durch ermüdende Anforderungen an die Stimmkraft und Ausdauer, durch Ueberladung des Accompagnements ꝛc. die Lösung derselben ihm vielleicht ganz unmöglich zu machen.

Actische Spiele, s. Aktische Spiele.

Acúta, (nämlich vox), eine spitze, scharfklingende Stimme in der Orgel, von Mixturen gebraucht, s. Orgel. Dann auch: acuta (nämlich Octava ac.) hoch, die höhere Octave. s. Kontrapunkt.

Acutae claves, auch wohl acuta loca oder acutae voces, eigentlich scharfe Töne, Tonlagen, Stimmen — ein jetzt veralteter technischer Ausdruck; von Guido von Arezzo (s. dies.) für die Tonlage von a bis $\bar{\bar{g}}$ angewendet.

Acutezza, (Acuité), die Höhe oder Schärfe der Stimme.

Acuto, acuta, hoch, scharf, spitz.

Acutus, im Allgemeinen der scharfe Accent, der Niederschlag, s. Accent; insbesondere ein bestimmter Tonfall beim liturgischen Gesange. s. Accentus ecclesiastici.

Adagietto (Adadschétto), als Tonstückbezeichnung: ein kleines, kurzes Adagio — als Tempobezeichnung: eine weniger langsame Bewegung als die des Adagio.

Adagio (Adádscho), entweder Tempobezeichnung: langsam, ist dann unter den fünf Hauptgraden der musikalischen Bewegung der zweite, und steht zwischen Largo, Grave und Andante, ist auch langsamer als lento, obwohl man häufig das Gegentheil anzunehmen scheint, s. Tempo. Oder: Name eines Tonstücks, das selbständig, oder in Verbindung mit anderen Sätzen, z. B. in Symphonien, Quartetten, Konzerten, Sonaten ꝛc. vorkömmt. Hier wird das A. stets zum Ausdruck sanfter, zärtlicher, elegischer, trauriger Empfindungen verwendet, und der Komponist hat wesentlich bei der Erfindung der Themata, wie bei der Ausführung derselben darauf zu achten. Es dient als nothwendiger Gegensatz gegen die raschere, leidenschaftlichere Bewegung der ihm vorangehenden oder nachfolgenden

Digitized by Google

Sätze und muß in einer breiten Taktart geschrieben werden, um Raum für singbare, empfundene Kantilenen zu schaffen, dann auch, um einer lebhafteren Figuration Platz zu gönnen, die in den kleinen begleitenden Figuren zur Verhütung von Monotonie nothwendig ist. Mit leeren Phrasen und bunten Schnörkeleien, um die Armuth der Erfindung zu verdecken, reicht man hier am allerwenigsten aus; ein gutes A. zu schreiben, dazu gehört tiefes, inniges Gefühl, Wärme der Empfindung, ja Lebens- und Herzenserfahrung. Es ist der Prüfstein, und ein sehr gefährlicher, für einen Komponisten — aber in gleichem Grade auch für den ausführenden Sänger oder Spieler. Der Charakter eines solchen Tonstücks bedingt natürlich auch seinen Vortrag, und wenn der Charakter desselben vorzugsweise getragener Gesang, Ausdruck tiefer Empfindung ist, so erfordert der Vortrag unbedingt einen vollendet schönen Ton, ein klares und richtiges Verständniß und eine sichere Auseinandersetzung der Kantilene bis in ihre kleinsten Phrasen, ein sorgfältiges Abmessen der dynamischen Effekte — erfordert Haltung, Schmelz und Zartheit der Töne und feine, wohlgefühlte Nuancirung, da alle grellen Accente wohl zu vermeiden sind, und die Hervorhebung derselben, z. B. beim sforzato, rinforzando u. s. w. durchaus nicht so scharf als etwa im Allegro erfolgen darf. Aber der Ausführende muß zu diesen mehr äußerlichen Erfordernissen auch noch innere Wärme, lebendige Phantasie, sichere Intuition hinzubringen, um sich mit wahrhaft poetischer Kraft in die Empfindungen des Komponisten versetzen und sie demgemäß reproduciren zu können. Es ist eine eigenthümliche Erscheinung (wohl werth, ihren tieferen Zusammenhang mit dem allgemeinen Charakter der Zeit einmal nachzuweisen), daß die Neuzeit sowohl in der Production als Reproduction grade der Adagio's bedeutend der älteren, klassischen nachsteht.

Adagio assai, oder auch A. di molto oder A. pesante, sehr langsam. **A.** non tanto oder non molto, nicht zu sehr, oder nicht sehr langsam.

Adagiosissimo, oder adagissimo, außerordentlich langsam.

Adalbert (eigentlich Graf Woitzek Libicenski), in Böhmen um das Jahr 939 geb., studirte in Magdeburg, und ward Bischof von Prag. Später predigte er beim Fürsten Geysa in Ungarn das Christenthum, ging 996 zum Herzog Boleslav nach Polen, ward Erzbischof von Gnesen, und machte den Versuch, die heidnischen Preußen zum Christenthum zu bekehren, ward aber auf Anstiften der fanatischen Götzenpriester 997 bei Fischhausen erstochen, später als „Apostel der Preußen" kanonisirt, und liegt im Dome zu Gnesen begraben. Er gilt für den Dichter und Komponisten des Gesanges Boga Rodzica, welchen die alten Polen vor dem Beginn einer Schlacht anzustimmen pflegten. Außerdem hat man noch einen Gesang nach Art einer Litanei, in slavonischer Sprache von ihm, den mit lateinischer Uebersetzung Martin Gerbert in seinem Werke De cantu et musica sacra, anführt.

Adam, Adolph Carl, geb. zu Paris 24. Juli (nach Anderen 8. Januar) 1803, entwickelte frühzeitig ein bedeutendes Talent für Musik, und trat, durch seinen Vater Johann Ludwig A. (s. unt.) trefflich vorbereitet, 1817 in das Pariser Konservatorium, wo er in der Harmonielehre und im Kontrapunkt des berühmten Reicha Unterricht genoß, und später Schüler Boieldieu's, zu seiner

Digitized by Google

Vervollkommnung in der freien, namentlich auch der Opernkomposition wurde. Noch sehr jung, zog er schon die Aufmerksamkeit der Musiker durch seine außerordentliche Gewandtheit im freien Phantasiren auf der Orgel, und bald auch die Beachtung des größeren Publikums durch eine Menge ansprechender Variationen und Phantasien für Piano über beliebte Themen der damals vorzugsweise gegebenen Opern auf sich. Diese Beschäftigung und sein eigner Geschmack veranlaßten ihn zunächst zur dramatischen Komposition, und er versuchte sich zuerst in einzelnen Arien und Ensemblestücken für Vaudevilles und kleinere Operetten, wie sie das théatre du Gymnase, du Vaudeville und des Nouveautés damals zu bringen pflegten. Diese Erstlingsversuche wurden wohlwollend aufgenommen, förderten seine Bekanntschaft mit dramatischen Dichtern und öffneten ihm endlich die Pforte der Opéra-comique, wo er im Februar 1829 mit der einaktigen Oper: Pierre et Cathérine debutirte, der im April des nächsten Jahres schon die dreiaktige Oper Danilowa folgte, welche beide sehr günstigen Erfolg erzielten, und ihm eine bedeutende Zukunft vorhersagen ließen. Die Leichtigkeit, mit welcher er arbeitete, verführte ihn allerdings auch zu einiger Leichtfertigkeit, und binnen achtzehn Monaten kamen vier neue Opern von ihm auf die Bühne (Trois jours en une heure, Joséphine, Le Morceau d'ensemble, Le grand prix). Auf einer Reise, die er 1832 nach London unternahm, komponirte er für das Coventgardentheater eine zweiaktige Oper: His first compaigne, und für das Queenstheater ein großes Ballet: Faust, in drei Akten. Nach seiner Rückkehr ging (17. Septbr. 1833) die dreiaktige Oper: le Proscrit, in der Opéra-comique in Scene, und diese, noch mehr aber die ein Jahr später gegebene Le châlet, deutete allerdings einen Forschritt des Tonsetzers an, der hier kräftiger, markiger und eigenthümlicher auftrat und sich von der sehr oberflächlichen Nachahmung Auber'scher Manier zu emancipiren versuchte. Auf diesem Wege fortschreitend (wenn auch nebenher eine Anzahl Ballets seiner Komposition erschienen, die an sich sehr unbedeutend, nur dadurch Succeß gewannen, daß die berühmte Elsler darin ihre Triumphe feierte) gab er dann 1836 mit dem glänzendsten Erfolge den „Postillon von Longjumeau", der schneller als irgend eine frühere französische Komposition dieser Art seinen Weg über die Bühnen Europa's machte und seinem Schöpfer einen ausgebreiteten und sehr bedeutenden Ruf verschaffte. Er ist in diesem Werke theils in die Fußtapfen seines Meisters Boieldieu zurückgetreten, theils hat er seine eigne Produktionskraft und Selbständigkeit darin sehr erfreulich bekundet, wenn man immer auch wirklichen Gedankenreichthum und echte Tiefe der Empfindung vermissen mag. Ein schönes Talent für die Behandlung komischer Situationen, kenntnißreiche und gewandte Behandlung der Singstimmen wie der Instrumentation, Lebendigkeit und Frische zeigt sich ohne Zweifel darin; aber er scheint auch in der That den Höhepunkt seiner Kraft damit erreicht zu haben, denn keine seiner späteren Opern (Brauer von Preston, zum treuen Schäfer, Regine, die Königin auf einen Tag, die Rose von Peronne, der König von Yvetot, Cagliostro, das Blumenmädchen, Toreador, Giralda u. s. w.) ist mit dieser auf gleiche Linie zu stellen. — Um jüngeren Komponisten die sonst so schwierig zu findende Gelegenheit zur Aufführung ihrer Werke zu geben, be-

Digitized by Google

gründete er im November 1847 in Paris ein drittes lyrisches Theater, das in den ersten Monaten seines Bestehens fast unerhörte Erfolge erzielte, aber bald in Folge der Februarrevolution sich nicht mehr halten konnte. Im April 1848 ward es geschlossen, und als Lohn für alle seine anerkennenswerthen Bestrebungen verlor A. dabei sein ganzes, während eines Zeitraums von zwanzig Jahren durch Unterricht — er ist einer der trefflichsten Pianofortelehrer in Paris — und Kompositionen erworbenes bedeutendes Vermögen. Eine Anstellung als Professor der Harmonie am Konservatorium, welche er im October 1848 nach seines Vaters Tode erhielt, konnte ihn natürlich dafür nur unvollkommen entschädigen. Neben dieser Stellung widmete er sich damals, zuerst im „Constitutionnel" später in der Assemblée nationale, der musikalischen Kritik in ebenso geistreichen als gründlichen Artikeln, und hatte er vermöge seiner Kenntnisse und Leistungen wohl das Recht, ein strenger Kritiker zu sein, so darf man ihm doch auch nachrühmen, daß er dieses Recht niemals gemißbraucht habe. A. hat sich auch in mehreren Kirchenkompositionen versucht (wir kennen ein Paar Psalmen im Mscr., die allerdings eine sehr modern romantische Färbung tragen und in denen der lateinische Text theilweise ziemlich wunderlich behandelt worden), und namentlich zwei große Messen geschrieben, die bei ihrer Aufführung in Paris (Ostern 1847 und Cäcilienfest 1850) mit großer Anerkennung aufgenommen wurden. Seit 1844 ist er Mitglied des Instituts, und neben einem bedeutenden Unterrichtstalente hat er auch als Pianofortevirtuos sich Anerkennung errungen. Unstreitig gehört er mit Auber, Halevy und neuerdings Ambr. Thomas, zu den bedeutendsten und zugleich produktivsten Talenten der modernen dramatischen Musik in Frankreich und hat seine Nebenbuhler alle überflügelt, wenn auch mit der Höhe des Talents, welches in früherer Periode Auber an den Tag gelegt, das seinige nicht zu vergleichen ist. Grazie, Eleganz, ein feines Talent für das Komische, daneben sehr gründliche Kenntniß sind ihm eigen. Aber er hat zu viel und zu flüchtig geschrieben, zu sehr dem vulgären Geschmacke gehuldigt, als daß seine Werke auf längere Dauer Anspruch machen könnten.

Adam, Johann, Bratschist und Balletkomponist bei der Dresdner Kapelle unter Hasse und Naumann, geb. in Dresden wahrscheinlich um 1725, im Etat der Kapelle von 1764 aufgeführt und noch 1772 bei derselben in Funktion. Sein Todesjahr ist unbekannt. Er war ein tüchtig gebildeter Musiker; dafür sprechen eine Anzahl von ihm komponirter Symphonien, Konzerte für Oboe und Klavier, und Balletmusiken; von letzteren ist eine Sammlung 1756 gedruckt worden — die anderen Werke existiren nur im Mscr.

Adam, Johann Ludw., der Vater des oben erwähnten Adolph Carl A., geb. zu Mietttersholz am Niederrhein den 3. Dezbr. 1758, ein ausgezeichneter Pianofortevirtuos, auch Komponist und Professor am Pariser Konservatorium. Ein Organist Hepp zu Straßburg war sein erster Lehrer im Piano; in der Komposition, nicht minder auf Harfe und Violine, war er sein eigener Lehrer, bis er, kaum siebzehn Jahre alt, nach Paris kam, wo er sich bald als Tonsetzer — namentlich durch zwei konzertante Symphonien für Piano und Harfe mit Begleitung der Violine, welche, damals ein ganz neues Genre, im Concert spirituel auf-

Digitized by Google

geführt wurden — und ebenso als Virtuos auf dem Klavier und der Harfe bekannt machte und als tüchtiges Talent namentlich des hochgefeierten Gluck Zuneigung und Protektion gewann. Die ersten Klavierarrangements einzelner Stücke aus den Opern des großen Meisters waren von L. Adam, und als G. von Paris schied, ließ er seinem Schützlinge zwei werthvolle Andenken zurück: ein prächtiges Portrait, das sich jetzt in der Galerie Erard's, und eine vom Meister eigenhändig geschriebene Partitur einer kleinen Oper, die im Besitze Ad. Adam's jetzt sich befindet. Mehrere Sonaten und andere Klavierwerke hatte Ludw. A. schon mit günstigem Erfolge herausgegeben, als er sich mit einem seiner Kunstgenossen zur Veröffentlichung einer größeren Sammlung von Uebungen für das Pianoforte entschloß, welche unter dem Titel: Méthode de Piano von Adam und Edelmann, erschien und wahrscheinlich die nächste Veranlassung zu seiner 1797 erfolgten Anstellung als Lehrer des Pianoforte an dem neuerrichteten Konservatorium gab. In dieser Stellung hat er mit außerordentlichem Erfolge bis 1843, wo er pensionirt ward, gewirkt und ist als Gründer der französischen Pianoforteschule anzusehen. Unter seine Schüler gehörten Hrch. Lemoine, Benoist, Kalkbrenner, auch Herold (Vater und Sohn), und eine große Zahl bedeutender Pianistinnen, da er seit 1817 ausschließlich mit dem Unterricht der weiblichen Zöglinge des Konservatoriums beauftragt war. In Anerkennung seiner Verdienste ward er 1829 mit dem Kreuze der Ehrenlegion geschmückt; nur dies und eine kleine Pension von 2000 Frcs., neben dem Titel eines Generalinspectors der Abtheilungen für Piano, und Mitgliedes der Prüfungskommission, war die einzige Belohnung, welche er für seine fünfunddreißigjährige Wirksamkeit an der Anstalt erhielt, die ihm einen großen Theil ihrer Blüthe verdankte, und für welche er bekanntlich auch die große vortreffliche Pianoforteschule verfaßte, die in mehr als 20,000 Exemplaren in den ersten 25 Jahren seit ihrem Erscheinen verbreitet, auch ins Deutsche, Italienische, und Spanische übersetzt worden ist. Er starb zu Paris am 8. (nach Anderen am 14. April) 1848, nachdem er noch mit dem Gefühle gerechten Stolzes die Erfolge seines berühmt gewordenen Sohnes Adolph (s. ob.) miterlebt hatte. Seine Bestattung war eine höchst feierliche; das gesammte Konservatorium und eine große Zahl von Notabilitäten folgte seinem Sarge und Prof. Zimmermann schilderte beredt und würdig die hohen Verdienste des Heimgegangenen als Künstler und als Mensch.

Adam, Joh. Ludw., ein anderer Tonkünstler, darf mit dem Vorigen nicht verwechselt werden. So weit die Nachrichten über ihn reichen, war er in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts auch ein tüchtiger Klavierspieler, der sich indeß besonders als Flötenvirtuos und als Komponist für beide genannten Instrumente bekannt gemacht hat; vielleicht war er ein Sohn des obenerwähnten Johann A. Seine Kompositionen sind in Paris, Amsterdam und Dresden erschienen. — August Adam, ebenfalls dem Anschein nach Flötist und Komponist für sein Instrument, wenigstens sind von ihm Quartetten für Flöten, Violine, Bratsche und Cello im Druck erschienen. — Carl Friedrich Adam, Organist zu Fischbach bei Bischoffswerda, als Herausgeber einer Anzahl guter Orgelstücke und Gesänge bekannt, und C. Ferd. Adam, Kantor und Musikdirektor in

Leisnig, als Komponist beliebter, kräftig frischer Männergesänge, und Veranstalter von Männergesangfesten, ein thätiger Förderer der Musik in seinem Kreise — mögen hier ebenfalls noch erwähnt sein.

Adamberger, geb. um 1740, in den Jahren 1770 bis 1798 k. k. Hofopernsänger zu Wien. Seine Tenorstimme war nicht von besonderer Schönheit. Aber verständig und bescheiden erkannte er das selbst, und suchte durch Aneignung einer vortrefflichen Schule zu ersetzen, was an natürlichen Mitteln ihm abging. In Folge dessen errang er eben durch seine Kunst und ausgezeichnete musikalische Bildung überall, selbst in England und Italien, welche Länder er in den Jahren 1777 — 1796 wiederholt bereisete, ehrenvolle Anerkennung. Namentlich den Aufenthalt in Italien benutzte er, die verschiedenen Methoden im Gesangunterrichte gründlich kennen zu lernen und sich, besonders unter Valesi's Leitung, anzueignen, und dieses gelang ihm so vollständig, daß er sich 1798 von der Bühne gänzlich zurückzog und seine Thätigkeit ausschließlich der Ausbildung von Sängern und Sängerinnen widmete. Er errang sich mit Recht den Ruf eines der trefflichsten Gesanglehrer, und starb zu Wien, 7. Juni 1803. Seine Tochter Antonie A., war bekanntlich die Braut Theodor Körner's, der viele Gedichte des jugendlichen Sängers gewidmet sind.

Adam de Fulda, geb. etwa um 1460, ein gelehrter Mönch, der vielleicht später der Lehre Luthers sich zuwendete (denn hinter den Schmalkaldischen Artikeln von 1537, lieset man im Verzeichniß der Doctoren und Prediger, so sich zur Konfession und Apologie unterschrieben haben: Anthonius Corvinus subscr. tam suo, quam Adami de Fulda nomine mpr.). Er war der erste unter den deutschen Tonkünstlern und musikalischen Schriftstellern, der in der Blüthezeit Josquins und der Niederländer überhaupt, diesen mit Erfolg den langbewahrten Ruhm fast alleinigen Besitzes der gelehrten kontrapunktischen Weise streitig zu machen wußte. Er erscheint als Komponist geistlicher Gesänge, namentlich des Liedes: „Ach, hülp my Leydt un senlich Klag'", das sich in dem zu Magdeburg 1673 erschienenen „Enchiridium geistliker Leeder unde Psalmen" abgedruckt findet. Von weit größerer Bedeutung aber ist er als musikalischer Schriftsteller. Seine sehr werthvolle Abhandlung De Musica, deren Mscr. auf der Bibliothek zu Straßburg sich befand, hat der Abt Gerbert im 3. Bande seiner Scriptores ecclesiastici de Musica sacra veröffentlicht. Sie ist 1490 geschrieben, einem damals berühmten Rechtsgelehrten Joachim Lautaler gewidmet, und der Verf. nennt sich in der Unterschrift Musicus ducalis. Sie beschäftigt sich in vier Theilen und 45 Kapiteln 1) mit der Erfindung und dem Lobe der Musik; 2) mit der Stimme, dem Schall, dem Ton; 3) mit der Mensural- oder Figuralmusik; 4) mit den Verhältnissen, Intervallen, Konsonanzen rc.

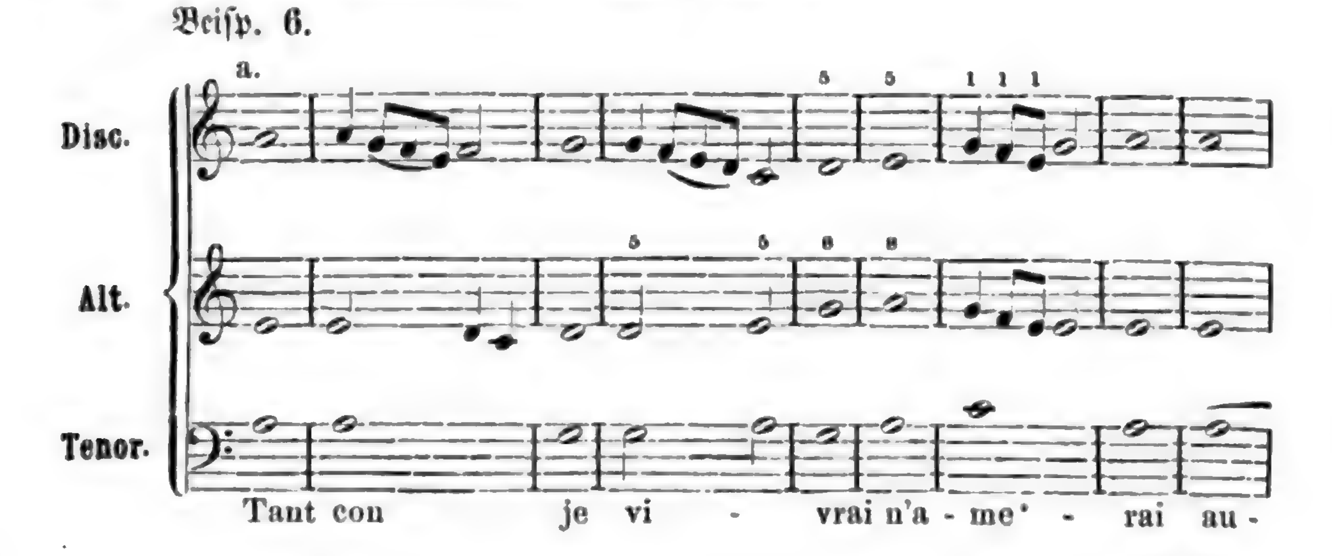
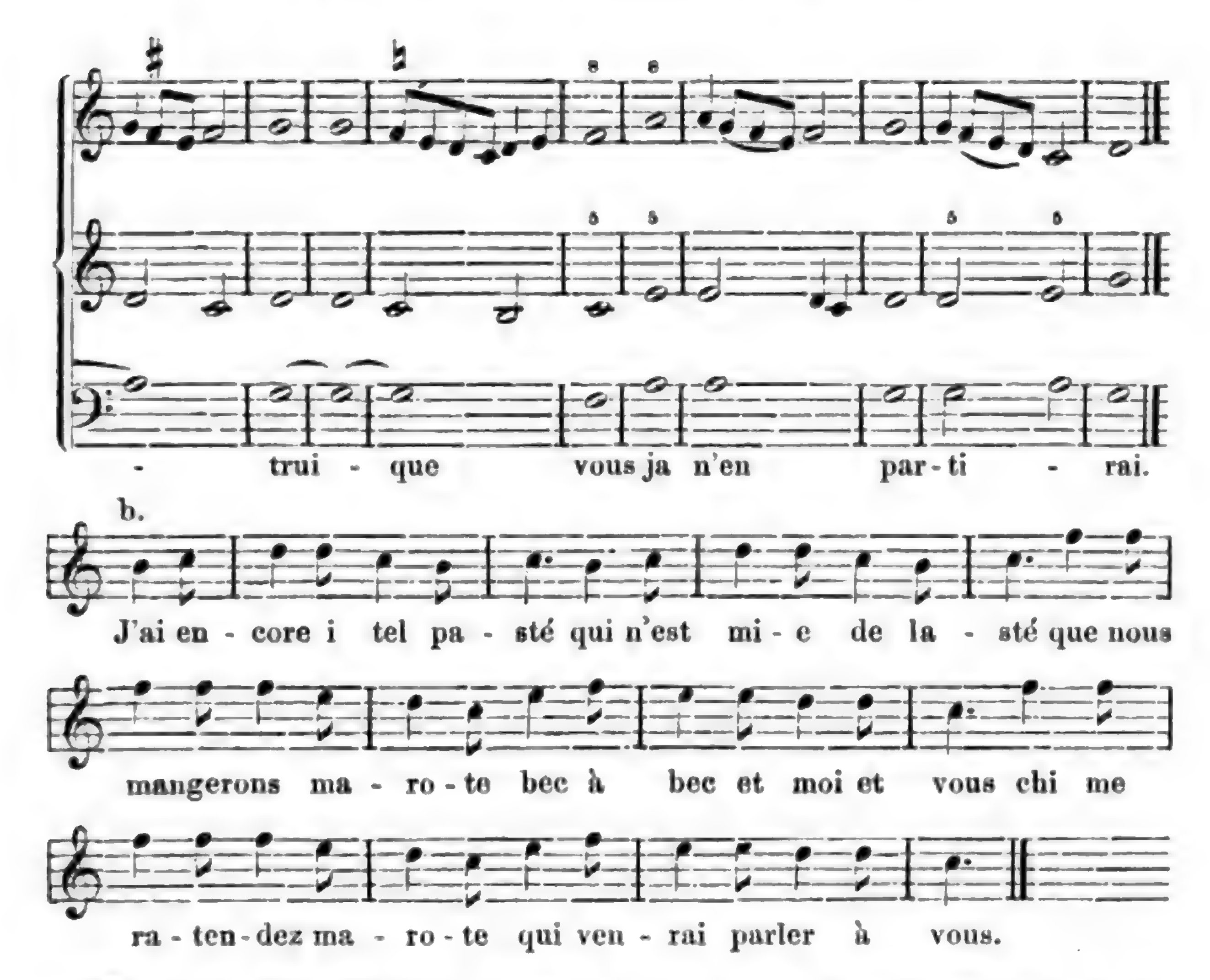
Adam de la Hale, genannt le bossu (oder auch le boiteux) d' Arras, ward etwa um 1240 in Arras geboren, und war einer der bedeutendsten trouvères (Dichter und Komponisten) seiner Zeit, nach den neueren Forschungen von F. J. Fétis und der Auffindung einer Anzahl seiner Manuscripte in der Pariser Bibliothek, für die Geschichte der Musik von außerordentlicher Wichtigkeit, selbst wenn auch jene Forschungen noch keineswegs über jeden möglichen Zweifel erhaben sich herausgestellt haben. Er widmete sich dem geistlichen Stande, ent-

Digitized by Google

sagte indeß demselben bald wieder um sich zu verheirathen; lebte aber mit seiner Gattin so unglücklich, daß er sich bald wieder von ihr trennte, und später wahrscheinlich wieder in den geistlichen Stand zurücktrat. Er trat in Paris in das Gefolge des Grafen Robert II. von Artois, mit welchem er 1282 nach Neapel sich begab, als dieser dem Herzoge von Alençon folgte, der bekanntlich auf Veranlassung Philipp des Kühnen von Frankreich dem Könige Karl von Anjou zu Neapel Unterstützung gegen seine Feinde brachte. Der Graf von Artois ward nach Karl's von Anjou im Jahr 1285 erfolgtem Tode von der französischen Partei in Neapel an die Spitze des Königreichs gestellt, bis er im Septbr. 1287 nach Frankreich zurückzukehren sich gezwungen sah, und in diese Zeit fällt der Tod Adams de la Hale, wie sich aus einem dramatischen Spiele: li gieux du pélerin („das Spiel des Pilgers") ergiebt. Was sonst noch von den Lebensumständen A.'s bekannt ist, beschränkt sich auf die, aus seinen eignen Dichtungen, namentlich aus li congié d'Adan d'Arras (herausgegeben von Barbazan und in der Ausgabe der Fabliaux de Méon, Paris 1808, wieder abgedruckt) zu entnehmende Notiz, daß er der Sohn eines Bürgers in Arras war, und seine Bildung in der Abtei Vaurcelles in der Nähe von Cambray erhielt, wo vielleicht auch der Entschluß in ihm reifte, sich dem geistlichen Stande zu weihen; und daß er im Jahre 1263 wieder in seiner Vaterstadt sich aufhielt, wo damals ein gar heiteres und üppiges Leben herrschte und ein Hauptsammelplatz der Trouvères und Jongleurs war. Man kannte A. früher hauptsächlich nur als dramatischen Dichter, und als solcher mußte er unter die frühesten in Frankreich gezählt werden. Wichtig für die Musikgeschichte ward er erst, als sich die Aufmerksamkeit auf die von ihm verfaßten Gieux (jeux, Spiele, d. h. kleine dialogisirte Stücke, in welche Gesänge eingewebt waren) lenkte. Eins derselben unter dem Titel li Jeu de Robin et de Marion, ward 1822 in den Mélanges de la société des bibliophiles français veröffentlicht, und mußte um so mehr Aufmerksamkeit erregen, als kurz darauf auch in der Pariser Bibliothek Handschriften von Chansons, Rondeaux und Motets aus jener Zeit — die indeß nach Anderen erst in das 14. Jahrhundert gehören — aufgefunden wurden, welche Aufschluß über eine Art Figuralmusik aus jener Periode versprachen. Wie schon erwähnt, veröffentlichte Fétis 1827 in der von ihm gegründeten Revue musicale Proben daraus, und es entspann sich darüber auch in Deutschland ein kritischer Streit (s. namentlich auch Allg. Leipz. mus. Ztg. von 1827 und 1828), der indeß bis zu festen, endgiltigen Resultaten nicht gediehen ist, insofern es in der That immer noch zweifelhaft bleibt, ob die dem ursprünglichen Cantus firmus beigefügten Figuralstimmen wirklich dem A. angehören, oder vielleicht um ein Jahrhundert spätern Ursprungs sind. Zur erstern Annahme neigt man sich, wenn auch namentlich Kiesewetter in s. Geschichte d. abendländ. Musik ihr entschiedene Zweifel entgegenstellt, vorzugsweise hin. Dann aber ist für die Geschichte der Tonkunst von außerordentlicher Wichtigkeit, daß schon in dieser frühen Periode A. de la Hale es war, der zuerst auf freiere Weise mehrstimmig zu schreiben versuchte, und man würde dann allerdings in seinen Liederspielen die ersten Anfänge der Oper zu erkennen haben, denn das schon angeführte Stück;

Digitized by Google

Robin et Marion, ist für elf handelnde Personen geschrieben, in Scenen abgetheilt und der Dialog durch Singstücke unterbrochen: es wäre dies in der That, soweit unsre Kenntniß reicht, die erste komische Oper. Sind diese Stücke, wie die unter den erwähnten Manuscripten ihm zugeschriebenen 16 dreistimmigen Lieder und 6 Motetten vollständig echt, so würden sie in der Musikgeschichte, obwohl die Melodien noch ziemlich unbeholfen sind, mit Rücksicht auf ihre freiere kontrapunktische Behandlung das bisher immer noch vermißte Mittelglied bilden, das den Uebergang von Guido's von Arezzo und Hucbald's Diaphonien zu der vollkommener ausgebildeten Harmonie des 14. und 15. Jahrhunderts kennzeichnet. Während nämlich Guido und seine Nachfolger für die Harmonisirung mehrstimmiger Sätze nur ununterbrochene Reihen von Quinten, Quarten und Octaven vorschrieben, untermischt A., wenn er sich auch im Allgemeinen an diese Regeln bindet, die Harmonie mit Gegenbewegungen und anderen Kombinationen, während er auch eine freiere melodische Führung versucht. Bei den erwähnten Motetten erscheint es, obwohl auch in späterer Zeit noch vorkommend (und nicht nur bei Prozessionsgesängen, wie diese Motetten waren), merkwürdig, daß er der Baßstimme den Cantus firmus mit lateinischem Texte giebt, während darüber eine oder zwei Stimmen im verzierten Kontrapunkt französisch Worte von chansons d'amour singen, wobei es allerdings auffällig ist und für die Annahme des späteren Zusatzes dieser kontrapunktischen Stimmen sprechen könnte, daß solche bei den zu Robin et Marion (das, beiläufig bemerkt, von A. zur Ergötzung des Hofes von Neapel, also jedenfalls nicht vor 1282 verfaßt wurde) gehörigen, ganz artigen Gesängen sich nicht vorfinden. Die erwähnten dreistimmigen Lieder haben die alte Form des Rondeau und führen auch den Titel Li rondel Adan; den Gesängen aus Robin und Marion wird ein warmer Ausdruck, ein rhythmisch wohlgegliederter Gesang, der häufig in den schönsten Verhältnissen steht, und eine freie Erhebung über die Einförmigkeit der Psalmodie nachgerühmt, die man in jener Zeit sonst, z. B. bei Raoul de Coucy und A. so häufig findet. Jedenfalls ist A. de la Hale wichtig genug, um ein Paar Proben seiner Kompositionen zur Vergleichung mit späteren hier zu geben. Beisp. 6, a giebt eines jener dreistimmigen Rondeau's, und 6, b ein Lied Robins aus der mehrerwähnten Operette, nach Fétis Uebertragung in neuerer Notation.

Beisp. 6.

Adam de St. Victor, Kanonikus des regul. Augustinerordens in der Abtei St. Victor zu Paris, gest. das. d. 8. Juli 1177, als Komponist einer Anzahl von Sequenzen und anderen Kirchengesängen seiner Zeit bekannt und verdient.

Adami, Andrea (auch von der Stadt Volsena, wo er 1664 — nicht 1654 — geboren wurde, Adami da Volsena genannt), päpstlicher Kapellmeister zu Rom, nachdem er, von seinem Vater ausgebildet, beim Kardinal Ottoboni als Musiker angestellt gewesen, dessen Empfehlung ihm die Vorstandschaft der päpstlichen Kapelle verschaffte. Er wird bisweilen von der Pfründe, die er an der Kirche Sta. Maria Maggiore besaß, auch Abbate A. genannt, und schrieb eine Geschichte der päpstl. Kapelle, welche bedeutendes und wichtiges Material für die Musikgeschichte liefert, die Biographien von zwölf der ausgezeichnetsten Sänger mit deren Portraits enthält, und 1711 in Rom unter dem Titel: Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della capella pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie che straordinarie, erschien. Als Künstler wie als Mensch gleich hochgeachtet, starb er 22. Juli 1742 zu Rom.

Adami, Ernst Daniel, geb. in Zduny, im jetzigen Großherzogthum Posen am 19. Novbr. 1716, zuerst Konrektor, Kantor und Musikdirektor zu Landshut, dann Pastor zu Pommerswitz bei Neustadt in Oberschlesien, wo er am 29. Juni 1795 — die Angabe seines Todesjahrs 1750 ist jedenfalls irrig — starb. Ein sehr tüchtig, wissenschaftlich und musikalisch gebildeter Mann, hatte er namentlich in seiner ersten Anstellung Veranlassung, sich gründlich und umfassend mit der Tonkunst zu beschäftigen, und als Frucht dieses Studiums ist die kleine, heute noch beachtenswerthe Schrift anzusehen, welche er 1755, bei Gelegenheit

Digitized by Google

seiner Aufnahme in die von Mizler gestiftete, korrespondirende Gesellschaft der musikalischen Wissenschaften unter dem Titel: „Philosophisch-musikalische Betrachtung über das göttliche Schöne der Gesangsweise in geistl. Liedern beim öffentl. Gottesdienst" zu Breslau herausgab, in welcher er in sehr gelungener Ausführung die wesentlichsten Eigenschaften einer Choralmelodie auseinandersetzt, indem er von einer solchen fordert, daß sie leicht, deutlich, fließend, reizend, lieblich und angenehm sei. Auch eine kleine, schon 1750 herausgegebene Schrift: „Vernünftige Gedanken über den dreifachen Wiederschall vom Eingange des Adersbachischen Steinwaldes im Königreich Böhmen", wird in akustischer Beziehung hierher zu zählen sein.

Adami, Lisette, eine sehr routinirte Sängerin, im Jahr 1820 in Baden geb., durch Engagements an mehreren bedeutenderen Bühnen (Carlsruhe, Aachen, Düsseldorf ꝛc.) und viele Gastspielreisen bekannt geworden. Ihr eigentlicher Familienname war Adam; sie versuchte durch Hinzufügung des i denselben zu italienisiren, eine öfter wiederholte Spekulation auf die häufig übertriebene Verehrung der Deutschen vor dem Ausländischen.

Adami da Volterra, unter diesem Namen kommt bisweilen Andrea Adami vor (s. dies.).

Adams (Aeddämms), Thomas, ein englischer Tonkünstler, geb. 1783, wahrscheinlich in London, vorzugsweise jedenfalls Klavierspieler und Lehrer, wie die von ihm herausgegebenen Konzerte für Pianoforte, eine Unterweisung für Anfänger in Pianofortespiel, und eine Belehrung über die Grundlagen der Psalmodie, sämmtlich in London erschienen, vermuthen lassen. Auch einige Orgelkompositionen sollen von ihm vorhanden sein; doch ist Weiteres über ihn nicht bekannt.

Adamus Dorensis, Abt des Cisterzienserklosters zu Hereford in England, geb. zu Dover, starb um's Jahr 1200, ein eifriger Beförderer und gründlicher Kenner der Tonkunst, wie er in seinem Traktat Rudimenta musices, und durch die angelegentliche Pflege der Kunst bewiesen, durch welche sein Kloster damals ebenso wie durch seine strenge Sittlichkeit berühmt war.

Adcock, Jakob, geb. 1778 in Eton, ein englischer Tonkünstler, dessen zahlreiche Glees — mehrstimmige Gesänge — in seinem Vaterlande sehr beliebt waren. Er scheint nicht mit einem andern englischen Musiker, Abram Adcock, verwechselt werden zu dürfen, von dem ein in London erschienenes Kupferstichportrait — sonst aber nichts weiter, was über ihn Aufschluß geben könnte — vorhanden ist, das übrigens aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts herrührt.

Addalaldus, um 800 Diakonus und Musikmeister zu Argenteuil, damals einem Kloster mit einer Mädchenschule verbunden, in welcher namentlich auch Gesang gelehrt wurde. Er ist bekannt aus einem alten, in Paris befindlichen Grabmonument, das eine zu seinen Ehren verfaßte Inschrift enthält, welche nach ihrem Schriftcharakter auf die Zeit Karl's d. Gr. deutet.

Addison, (Aeddis'n), Joseph, geb. 1. Mai 1672 zu Milston in Wiltshire, großbritannischer Staatssekretair, berühmter Gelehrter und Staatsmann, auch durch eine Reihe von Schriften, namentlich durch seine wesentliche Theilnahme

Digitized by Google

an der, von seinem Freund Steele zu Anfang des vorigen Jahrhunderts begründeten berühmten Zeitschrift The spectator, wohl bekannt, gleichzeitig auch dramatischer Dichter, dessen Trauerspiel „Cato" 1713 fünfunddreißigmal hintereinander mit außerordentlichem Beifall gegeben ward, verdient hier als Begründer der englischen Nationaloper eine Stelle. Man hatte bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts sich mit Uebersetzungen italienischer Operntexte, denen man, so gut es gehen wollte, eine Originalmusik beifügte, begnügt. Da versuchte sich A. 1707 in der echt englischen Oper „Rosamunde" an einem Originaltext, der von Thomas Clayton (später 1730 von Th. A. Arne auf's Neue und mit besserem Erfolge komponirt) in so grell italienisirender Weise in Musik gesetzt ward, daß das Werk vermöge dieses Kontrastes zwischen Text und Musik unmöglich gefallen konnte. Außerdem gab A. auch von Zeit zu Zeit im Spectator kritische Aufsätze über Kirchen- und Opernmusik in England, die aber leider, wegen Mangels an gründlicher Kenntniß der Tonkunst oft sehr bedeutende Blößen zeigten. Er starb am 17. Juni 1719 zu Hollandhouse bei Kensington.

Addition, Zusammenzählung, d. h. in der Musik: das Erforschen und Berechnen des allgemeinen Verhältnisses der Intervalle, welches gleich ist den addirten Verhältnissen der Einzelnen zusammengenommen, oder in welchem diese sämmtlich enthalten sind, s. Intervall und Temperatur.

Addolorāto, schmerzlich, wehmüthig.

Adelboldus (auch Adelpoldus), aus Friesland, Kanonikus zu Lobies im Sprengel von Lüttich, und Kanzler Kaiser Heinrich's II. zu Anfange des elften Jahrhunderts, starb am 1. Dezbr. (nach Anderen am 27. Novbr. als Bischof von Utrecht) 1027. Seine Schrift unter dem Titel Adelboldi Musica findet sich im ersten Theile von Gerbert's Script. eccles., und enthält Untersuchungen über die Bestimmung der Konsonanzen und die Theilung des Monochords.

Adelgasser, Ant. Kajetan, geb. in der ersten Hälfte des vor. Jahrhunderts in Bayern, Schüler des Kapellmeister Eberlin in Salzburg, tüchtiger Organist und Klavierspieler; um das Jahr 1750 als solcher in der Kapelle des Erzbischofs von Salzburg angestellt. Er war ein beliebter Kirchen-, namentlich Messenkomponist, doch ohne Eigenthümlichkeit, nur der Manier seines Meisters folgend, und nicht selten trocken und steif.

Adeline, Madem., zu Ende des vorigen Jahrhunderts eine der bedeutendsten und berühmtesten Sängerinnen der italienischen Oper zu Paris, die sie 1780 zuerst betrat und von welcher sie 1805 noch im vollen Besitz ihrer schönen Mittel und auf dem Gipfel ihres Ruhms in die Stille des Privatlebens zurücktrat. Der bedeutende Umfang ihrer Stimme bis zum dreigestrichenen f, trug ebensowohl als ihre staunenswerthe Virtuosität, die sich aus der enormen Schwierigkeit der eigens für sie komponirten Arien x. ergiebt, zu ihrer Berühmtheit außerordentlich viel bei.

Adenez, (Adenéh), le roi, um's Jahr 1260 als Menestrel und roi d'armes (Waffenherold) am Hofe Herzogs Heinrich von Brabant; als Dichter geschätzt, war er zugleich Virtuos auf mehreren damals gebräuchlichen Instrumenten und stand als solcher in bedeutendem Ansehn.

Digitized by Google

Adept, ein in die innersten Geheimnisse der Wissenschaft Eingeweiheter — daher ein gründlicher, allseitiger Kenner der Musik, im Gegensatze zu dem Dilettanten und Laien; übrigens ein wenig gebräuchliches Wort.

Adhémar (auch Adzemar), Guillaume, ein Troubadour des 12. Jahrhunderts, geb. zu Marvéjols (im jetzigen Languedoc). Als armer Edelmann war er gleich vielen anderen Sängern und Dichtern seiner Zeit genöthigt, in den Palästen der Großen durch seine Kunst den Unterhalt sich zu erwerben, bis er dieses abhängigen Verhältnisses überdrüssig, sich entschloß, Mönch zu werden, als welcher er auch starb. Die Pariser Bibliothek besitzt seine Biographie im Mscr., der noch fünf Chansons von ihm angehängt sind. Dasselbe erwähnt noch eines andern Adzémar de Roca-Ficha, ebenfalls Troubadour aus derselben Zeit, von dem auch noch eine Chanson aufbewahrt wird.

Adiáphonon, ein Tasteninstrument mit einem Umfange von sechs Octaven, dessen Ton dem der Orgel und Harmonika ziemlich ähnlich klingt, und bei welchem mittelst einer Klaviatur Stahlstäbe durch Zupfen zum Klingen gebracht werden. Das A. ward 1819 von dem Uhrmacher Fr. Schuster in Wien erfunden und 1820 öffentlich gezeigt. Ein sehr bedeutender Vorzug war seine Unverstimmbarkeit, daher auch sein Name. Es hat niemals eine weitere Verbreitung, sonach auch schwerlich Verbesserungen erhalten, und ist jetzt fast vergessen.

Adimāri, Luigi, aus einem berühmten adeligen Geschlechte Italiens, dem mehrere Schriftsteller und Dichter entsprossen (Dante erwähnt schon derselben), geb. 3. Sept. 1644 zu Neapel, gest. 22. Juni 1708 zu Florenz. Er war Sonetten- und dramatischer Dichter, gab daneben Satyren und auch religiöse Betrachtungen heraus und zeigte sich für Musik enthusiasmirt. So komponirte er denn auch eine Oper: Roberto, die auf einer Anzahl italienischer Bühnen mit großem Beifall gegeben wurde.

Adiráto, oder con ira, zornig, mit dem Ausdrucke des Zorns.

Adjuvánt, der Unterstützer; in Landgemeinden, seltener in Städten, Männer, welche den Kantor oder Organisten bei Aufführung von Kirchenmusiken durch Gesang oder Instrumentenspiel unterstützen, oder auch in Abwesenheit desselben seine Funktion versehen; an einigen Orten als feste Anstellung mit Gehalt verbunden.

Adler, Geo., ein sehr fruchtbarer Komponist, Violin- und Klavierspieler. Er hat sowohl für Orchester als für einzelne Instrumente, nicht minder für Gesang, ein- und mehrstimmig Vieles geschrieben, aus dem, wie Schilling berichtet, eine sehr bedeutende Kenntniß der Tonsetzkunst, verbunden mit Geschmack, Erfindungstalent und fleißiger Arbeit, hervorgeht. Ueber sein Leben ist nichts Näheres bekannt. Schwerlich aber wird er derselbe sein mit dem Kantor Joseph Adler zu Dyhernfurth in Schlesien, der (geb. 1752) dort den 13. April 1814 starb, und — ein Schüler des berühmten Otto in Glatz — als vorzüglicher Organist geschätzt war.

Adler, ein veraltetes Orgelregister — stumm und nur zu dem Zwecke, einen künstlichen, über der Orgel befindlichen Adler gegen eine dergleichen Sonne schweben zu lassen; eine unnütze Spielerei.

Ad libitum, nach Belieben; bezeichnet auf den Titeln musikalischer Werke,

Digitized by Google

daß die mit diesem Zusatz versehenen Instrumente auch ohne sonderlichen Nachtheil für die Wirkung weggelassen werden können, wenn sich auch von selbst versteht, daß die Ausführung in Verbindung mit ihnen reicher und nuancirter werden muß; sonst würde ja der Komponist oder Bearbeiter sie nicht hinzugefügt haben. Im Verlauf der Tonstücke bedeutet es, daß dem Ausführenden überlassen bleibt, die betr. Stelle nach eignem Gefallen (z. B. bei Kadenzen, auf Fernaten), schneller oder langsamer vorzutragen, sov. w. al piacēre.

Adlung, Jakob, geb. 14. Juni 1699 zu Bindersleben bei Erfurt, studirte in letztgenannter Stadt um 1721, wo ihn der damalige Organist Chrstn. Reichard in sein Haus aufnahm, dem er vorzugsweise seine gründlichen musikalischen Kenntnisse verdankte, und in Jena. Er ward dann Professor am evang. Gymnasium und Organist an der Predigerkirche zu Erfurt, und starb daselbst 5. Juli 1762. Ursprünglich nur Dilettant, aber einer der gründlichst und allseitigst gebildeten in der Kunst, nahm er den wegen seines ausgezeichneten Orgelspiels an ihn ergangenen Ruf zur Uebernahme jener Organistenstelle nur mit dem festen Vorsatze an, seinen anderweiten wissenschaftlichen Studien redlich treu zu bleiben. Indeß, wie schon so vielen Anderen in ähnlichen Verhältnissen, ward auch ihm die Kunst endlich eine sichere Stütze in der Noth, eine Stütze gegen die Anfechtungen eines harten Schicksals. Durch eine Feuersbrunst verlor er 1736 sein ganzes Vermögen (auch eine Anzahl von ihm, zunächst wohl nur zu eigener Fortbildung verfaßter Abhandlungen über musikalische Gegenstände sollen dabei mit verbrannt sein), und sah sich dadurch mehr als früher darauf angewiesen, auch von seinen tiefen und gründlichen musikalischen Kenntnissen Gebrauch zu machen, die er als Lehrer, als Schriftsteller, ja selbst als Instrumentverfertiger bethätigte. Konnte er sich doch rühmen, innerhalb vierunddreißig Jahren 218 Personen im Klavierspiel, außerdem 284 in Sprachen und Wissenschaften unterrichtet, und daneben (bei treuer Erfüllung aller seiner Berufspflichten) auch noch sechzehn Klaviere gebaut zu haben. Für uns ist er namentlich aber als musikalischer Schriftsteller wichtig. Man besitzt von ihm die vortreffliche, heute noch dem tüchtigen Organisten wichtige „Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit", welche mit 8 Kupfertafeln 1758 in Erfurt erschien, ein Buch, das der Verf. oft selbst geküßt haben soll, theils aus inniger Liebe zu seiner Kunst, als deren würdiger Dolmetscher einen er es mit Recht ansah, theils wohl auch aus Dankbarkeit für den reichen Gewinn, den es ihm brachte und der ihn seinem Nothstande wiederum entriß. Es ist in neuer Auflage 1783 von J. A. Hiller herausgegeben, und verbreitet sich über die Theorie und Praxis der alten und neuen Musik, über die musikal. Instrumente, besonders die Orgel, enthält auch eine ziemlich reiche Literatur. Nach seinem Tode erschienen noch: Musica mechanica organoedi, oder Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung der Orgel, Clavicymbel ꝛc. mit Kupfern, und Zusätzen von Agricola (1768) und im selben Jahre „Musikalisches Siebengestirn", das die Beantwortung von sieben Fragen über Gegenstände der Harmonie enthält. In der Mus. mech. organoedi findet sich eine ausführliche Selbstbiographie.

Adolfati, Andrea, geb. 1711 in Venedig, Schüler des Galuppi, ital.

Digitized by Google

Opernkomponist, der um die Mitte des vor. Jahrhunderts nicht ohne Glück und Ruhm auf seiner Laufbahn war. Besonders bewunderte man in seiner, 1750 zu Genua mit großem Beifall gegebenen Oper „Ariadne“ die Arie Si la sorte mi condanna, weil er da gleichzeitig einen Theil der Stimmen in zwei-, den andern in dreitheiligem Takte gesetzt hatte, was bei der Ausführung vom ganzen Orchester eine bedeutende Wirkung hervorbrachte. Man staunte darüber, als über etwas fast Unerhörtes (wie das den Unkundigen so oft auch heute noch zu gehen pflegt), obwohl bekanntlich schon Marcello diese Manier verschiedener Taktverbindung gebraucht hatte. A. starb zu Ende des vorigen Jahrhunderts.

Adonidia, Gesänge, welche bei den Griechen zu Ehren des Adonis, in seiner Bedeutung als Sonnengott, namentlich bei der Feier der Adonia (der Sonnenwende) vorgetragen wurden; sie waren einmal Klaggesänge, wenn die Sonne im Winter schied — dann Jubelhymnen, wenn sie im Sommer ihren höchsten Punkt erreicht hatte.

Adónion, ein Schlachtgesang der alten Spartaner, mit Flötenbegleitung; die Flöten (tibiae empateriae) waren von eigenthümlicher Konstruktion und besonders für diesen Zweck bestimmt.

Adorf, Städtchen im Voigtlande des Königreichs Sachsen, unweit der böhmischen und bayrischen Grenze, an der Elster, mit 2600 Einw., die sich meist durch die Fabrikation musikalischer Instrumente und Saiten (namentlich seit 1840) ernähren. Geigeninstrumente aller Art, Flöten, Oboen, Trompeten, Pianoforte's, Orgeln etc. werden hier in großer Anzahl und zu den verschiedensten Preisen, neben sehr vorzüglichen Messingsaiten in außerordentlicher Menge verfertigt, und weit, zum Theil selbst nach Amerika, ausgeführt.

A Dório ad Phrygium, vom Dorischen zum Phrygischen, nämlich: ausweichen; eine spöttische Bezeichnung der die Einheit vernichtenden, unmotivirt unstäten Modulation in Tonstücken, welche Art von modulatorischer Behandlung meist von Mangel an Erfindungsgabe, von Unkenntniß thematischer Kunst des Komponisten unwiderlegliches Zeugniß giebt.

Adornaménto, Ausschmückung, Verzierung.

Adrastus, ein peripatetischer Philosoph aus Philippi in Macedonien, um 350 v. Chr., Schüler des Aristoteles, musikalischer, oft von den Alten citirter Schriftsteller. Sein in griechischer Sprache geschriebenes, lange verloren geglaubtes Werk (Harmoniōn biblion) ward in einem schön auf Pergament geschriebenen Manuscript 1788 in der Bibliothek des Königs von Sicilien aufgefunden, hat sauber gezeichnete geometrische Figuren zur Erklärung des Textes und ist in drei Bücher getheilt. Der Bibliothekar Pasquale Bassi erhielt den Auftrag, dasselbe zu veröffentlichen und zu übersetzen; der Auftrag wurde aber nicht ausgeführt.

Adrian, Eman., ein berühmter niederländischer Lautenspieler und Komponist, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Antwerpen lebte, wo auch (1592) sein Pratum musicum erschien, ein ebenso seltenes als für die Kenntniß der damaligen Musik merkwürdiges Werk, das in einem Quartbande 12 Präludien, 5 Phantasien, 34 Madrigals, 5 Motetten, 10 neapolitanische Gesänge, 5 Gaillarden, 9 Passomezzi mit Gaillarden, Allemanden, Couranten etc. enthält.

Digitized by Google

Adrianálien, die vom Kaiser Adrian (Hadrianus, vom J. 117—138), der selbst ein tüchtiger Musiker war, in Rom und anderen Städten des Reichs gestifteten Wettstreite, bei welchen auch musikalische Wettkämpfe eine vorzügliche Stelle einnahmen; ihm zu Ehren Adrianálien genannt.

Adriani, Francesco, mit dem Beinamen di S. Severino, geb. 1539 zu Verona, ein ausgezeichneter Musiker, namentlich auch Kontrapunktist, war 1573 päpstlicher Kapellmeister an der Kirche S. Giovanni in Laterano zu Rom, starb aber schon 16. August 1575, und ward bei den zwölf Aposteln begraben, wo sich noch eine Inschrift mit Bezug darauf befindet.

Adriano, Francesco, 1520 zu Venedig geb., ein sehr berühmter Kontrapunktist seiner Zeit, der viele Motetten und andere Kirchengesänge geschrieben, und namentlich durch seine vierstimmigen, 1567 in Venedig erschienenen Psalmi vespertini omnium dierum festorum per annum, die fast in allen Kirchen Italiens Eingang fanden, außerordentlichen Ruf erlangte.

Adrien l'ainé, von 1780 bis zu Anfang unseres Jahrhunderts ein sehr geschätzter Sänger und Gesangskomponist in Paris, über dessen Lebensumstände indeß ebensowenig, als über die seiner drei Brüder bekannt ist, welche ebenfalls als Sänger an verschiedenen Pariser Theatern thätig waren. Von Adrien l'ainé ward namentlich ein in fünf Abtheilungen (bis 1802) erschienenes Recueil de Romances (mit Texten von Reynier und Florian) und die Invocation à l'Etre suprême (Text von Delaporte) außerordentlich günstig aufgenommen.

Aduse, (Aduphe), hebr. eigentlich Toph genannt, ein Schlaginstrument, das einige Aehnlichkeit mit der Pauke oder auch dem Tambourin hatte, und das die alten Israeliten von den Aegyptern entlehnt hatten; es bestand aus einem metallenen Reifen, über den eine Thierhaut gespannt war und an dessen linker Seite sich Schellen oder rasselnde Ringe befanden. Bisweilen verfertigte man es auch aus Holz, wo dann der Körper etwas ausgehöhlt wurde. Es scheint mit einem Schlägel oder Klöppel traktirt worden zu sein und wurde besonders von Frauenzimmern gespielt, wie man es II. Mos. XV. 20, erwähnt findet. Das ist's, was sich nach den bisherigen Forschungen mit einiger Bestimmtheit darüber sagen läßt, da wir über die Instrumente der alten Hebräer meist auf Konjekturen beschränkt sind, sofern Nachrichten darüber direkt nur aus der Bibel entnommen werden können, die indeß bekanntlich nur Namen, aber keine Beschreibung von Instrumenten liefert (s. Hebräische Musik). Luther scheint keineswegs, wie Schilling behauptet, Toph falsch mit Pauke übersetzt zu haben, und Schilling's Ansicht, daß das Toph dem ägyptischen „Rappel", einer Art Tambourin, vollkommen gleich sei, widerlegt sich durch Vergleichung der vollkommen verschiedenen Form beider Instrumente, wie sie noch ganz neuerlich H. Welcker in seinem „Magazin musikal. Tonwerkzeuge" neben einander hat abbilden lassen. Aduphe ist der noch jetzt im Orient gebräuchliche Name für das hebr. Toph, dessen Gebrauch zur Markirung des Rhythmus beim Tanze der Morgenländerinnen auch jetzt noch bekannt ist.

Ad una corda, sov. a. a una corda, s. S. 21.

A dur, diejenige der vierundzwanzig Tonarten unseres modernen Tonsystems,

Digitized by Google

wo die sechste Stufe der ursprünglichen diatonischen Leiter von C als Grundton (Tonika) der Durtonart erscheint, und welche zu ihrer Vorzeichnung, um der angenommenen Norm der Durtonleiter zu entsprechen, dreier Kreuze, nämlich vor f, c und g — also fis, cis und gis — bedarf. Vergl. Dur und Tonarten, auch, in Betreff des ihr etwa beizulegenden Ausdrucks bestimmter Empfindungen, den Art. Charakteristik der Tonarten.

Aedilen, obrigkeitliche Personen im alten Rom, zuerst 493 v. Chr. als Gehülfen der Volkstribunen zur Aufsicht über die Kornvorräthe und Lebensmittelpreise, gegen Bedrückungen der Patrizier und zur Aufsicht über den Tempel (aedes) der Ceres, aus dem Volke gewählt; daher Aedīles plebēji. Später im J. 367 v. Chr. kamen noch zwei aus den Patriziern, bald indeß auch aus den Plebejern gewählte Aedilen hinzu, welche sich vor den ersten durch den gestatteten Gebrauch der toga praetexta und der sella curulis (daher ihr Name Aediles curūles) auszeichneten. Ihnen war neben manchen anderen Obliegenheiten die Anordnung der öffentlichen Spiele und die Aufsicht über dieselben nebst der vorherigen Durchsicht, Prüfung und Genehmigung der dabei aufzuführenden Schauspiele oder vorzutragenden Tonstücke übergeben.

Aegyptische Musik. Es ist natürlich, daß, wie schon die frühere politische Geschichte der ältesten Völker trotz aller etwaigen Forschungen, noch immer in ein tiefes Dunkel gehüllt ist, dies in noch höherem Grade der Fall sein muß mit der Geschichte der Entwickelung einer Kunst, welche wie die der Musik am wenigsten in den früheren Zeiten geeignet war, Denkmale ihrer Existenz oder gar ihrer etwaigen Ausbildung späteren Jahrhunderten zu hinterlassen. Wenn sich nun überdies noch bei den älteren Schriftstellern, wo sie von der Tonkunst eines Volkes reden, nicht selten schroffe Widersprüche finden, deren endgiltige Lösung natürlich, nachdem seit jenen Zeiten Jahrtausende dahingeschwunden, gradehin unmöglich geworden — wenn überhaupt das Verständniß der Schriftsteller des Alterthums, grade wo sie über musikalische Gegenstände reden, immer noch ein ziemlich unklares, durch vorgefaßte Meinungen, durch mehr oder minder haltlose Konjekturen häufig außerordentlich entstelltes ist, weil selten nur die Philologen und Alterthumsforscher mit den nöthigen musikalischen Kenntnissen im vollsten Umfange ausgerüstet waren, um sich bei derartigen Forschungen vor Irrthümern hüten zu können: so kann es schwerlich Wunder nehmen, wenn wir grade über die Musik der ältesten Epochen im Leben der vorchristlichen Völker wenig oder gar nichts mit wirklicher Bestimmtheit anzugeben wissen. Mit der Musik des alten Aegyptens befinden wir uns in diesem Falle. Es muß natürlich dahingestellt bleiben, ob und wieweit die Annahme neuerer Schriftsteller begründet sei, wenn sie behaupten, unter dem Worte Musik habe man in Aegypten die Vereinigung aller Wissenschaften verstanden, und Geometrie, Arithmetik, Fabeln über die Natur der Welt und der Seele, sinnlose Allegorien, einen Vorrath von abergläubischen und geheimnißvollen Gebräuchen und Theurgien, und auch jene geheimnißvolle symbolische Sprache — dies Alles zusammengenommen habe man dort mit dem Worte Musik belegt. Eins steht jedenfalls unwiderleglich fest: daß in Aegypten auch die Musik neben anderen Künsten eifrig getrieben,

Digitized by Google

daß sie nicht nur zum gottesdienstlichen Gebrauche gedient, sondern auch Seitens des Volkes ausgeübt, und bis auf einen gewissen Grad gepflegt worden ist. Den Beweis dafür liefern einmal die älteren Klassiker, bei denen sich hier und da zerstreute Nachrichten über aegyptische Musik finden — liefert ferner der Umstand, daß ohne allen Zweifel die Musik der alten Hebräer, Griechen und Römer selbst, ihren wesentlichen Ursprung aus Aegypten ableitet — liefert endlich die Auffindung von Abbildungen musikalischer Instrumente, z. B. der thebanischen Harfe, welche James Bruce hinter den Ruinen Thebens in den Gräbern der Könige entdeckte, ferner eines lautenähnlichen Instruments auf dem durch Augustus in Rom auf dem Campus Martius errichteten Obelisken (der unter Sesostris, also 400 Jahre vor dem trojanischen Kriege zu Heliopolis aufgerichtet worden), den man zu Rom gewöhnlich guglia rotta nennt, und der bei einer früheren Eroberung der Stadt umgestürzt und zerbrochen ward — und endlich mehrere musikalische Instrumente, welche man neuerdings in dem merkwürdigen Grabmal des Osimandias, der mehrere Jahrhunderte vor Sesostris regierte, hinter den Ruinen Thebens an den Wänden abgebildet gefunden haben soll, und von denen nur zu bedauern ist, daß noch keine genauen Zeichnungen davon veröffentlicht wurden. Erklärt doch Plato, der bekanntlich Aegypten durchreisete, um den Zustand der Künste und Wissenschaften dort kennen zu lernen, daß die Musik, welche er in den Tempeln Aegyptens gehört, seit undenklichen Zeiten schon dieselbe geblieben, daß sie von Isis selbst erfunden und eingeführt angenommen werde und daß jede Abänderung derselben durch ein Gesetz verboten war (was freilich für die Fortbildung der Tonkunst kein sonderliches Zeugniß ablegen würde), weil nur diese Musik allein fähig sei, die Verderbtheit der Menschen zu bessern, wie denn auch derselbe Plato die Sittlichkeit der aegyptischen Lieder rühmt. Schon Herodot sagt, daß die Musik eine große Rolle bei allen aegyptischen Festen spiele, wie er selbst bei einer Reise in das Land davon sich überzeugt, und daß sie einen hohen Standpunkt erreicht habe. Wenn Strabo das Gegentheil behauptet, so folgt daraus nur, daß zu seiner Zeit (also fast ein halbes Jahrtausend später) die aegyptische Musik, die eben ihrer gesetzlich starren Unveränderlichkeit halber von wesentlichen Fortschritten zurückgehalten ward, allmälig in die Periode gänzlichen Verfalls eingetreten, was um so weniger Wunder nehmen kann, wenn man die politischen Schicksale des Reiches während jener Zeit in Betracht zieht. Lächerlich aber ist's, wenn man aus dem Zustande der aegyptischen Musik in neuerer Zeit auf die Beschaffenheit derselben vor Jahrtausenden zurückschließen will. — Die Theorie der aegyptischen Musik bestand, nach Plato, in einer Sammlung von Bemerkungen über den natürlichen Ausdruck der Sprache, und ihre Tonklänge waren, wie man behaupten will, nach den Tagen, den Stunden und selbst nach den Planeten geordnet, so daß der Vergleich des entferntesten Planeten (Saturn) mit dem nächsten (dem Monde) oder der entferntesten Stunde des Tags mit der nächsten, auch zum Vergleich des höchsten und tiefsten ihrer Töne diente, was übrigens auch wohl als eine reine Symbolik aufgefaßt werden könnte. Spezielles über das aegyptische Tonsystem wissen wir ebensowenig als darüber, ob die alten Aegypter eine Tonschrift gehabt;

indeß wäre der Schluß, daß ein Volk, welches als das älteste nach den Phöniziern eine ausgebildete Schreibkunst für seine Sprache und eine so wissenschaftlich gebildete Priesterkaste besaß — daß ein solches Volk auch eine, wenigstens von den Priestern ausgeübte, aber eben deshalb auch geheim gehaltene und darum auch um so eher verloren gegangene Notenschrift gehabt habe, wohl keineswegs ein zu gewagter. — Auch über die alten Musikinstrumente der Aegypter sind wenig Nachrichten vorhanden, wenn gleich die Griechen selber zugestanden (und bei den Hebräern tritt es noch klarer heraus), daß alle ihre Instrumente ursprünglich aus Aegypten abstammten, obwohl sie späterhin verändert und vielleicht verbessert worden waren. Als Lehrer des Volkes waren aus den ältesten Zeiten Merkurius (oder Hermes), Osiris und Maneros, der auch Linus genannt wurde, vorzugsweise verehrt. Dem Merkurius schrieb man die Erfindung der dreiseitigen Lyra und einer Flöte, außerdem die der diatonischen Tonleiter wie die Berechnung des Sternenlaufs (daher Verbindung der Musik mit der Mathematik und Astronomie) zu; Osiris soll eine andere Flöte, kräftigeren Klanges, und die Trompete, und Linus ebenfalls eine Flöte erfunden haben. Der Letztgenannte, ein Sohn des Menes (des ältesten Königs nach den Angaben Manetho's), soll auch Sänger gewesen sein und man benannte nach ihm einen eigenthümlichen Trauergesang den Maneros, der mit dem ähnlichen Linos der Griechen verglichen wird. Die vorhandenen Instrumente waren demnach: dreiseitige Lyren (in dreieckiger Form), Harfen, Zithern, Pauken, Sistern, Handtrommeln, Trompeten, Hörner, Quer- und Langflöten. Der Gesang wurde von den Umstehenden mit Händeklatschen begleitet; auch beim Tanz, den stets nur Männer mit Männern und Weiber mit Weibern ausführten, scheinen die letzteren gesungen zu haben, wie es heute noch die aegyptischen Almeh (Tempel- und öffentliche Tänzerinnen) thun. Den aegypt. Jünglingen wäre, nach Diodor's Bericht, die Betreibung der Musik verboten gewesen, weil sie die Männer weibisch mache, und demnach scheint es, als seien namentlich die sanfteren Instrumente, Harfe, Flöte 2c. unter dem Volke nicht verbreitet gewesen, sondern nur von der Priesterkaste gebraucht worden. Die Kasteneinrichtung, nach welcher stets nur der Sohn wiederum das werden durfte, was der Vater gewesen, rechtfertigt die Annahme, daß auch die Musik in eine gewisse Art von Handwerksmäßigkeit ausartete, daß man also möglicherweise wohl ansprechende, feierliche Melodien, namentlich beim Tempeldienste gehabt, aber doch die Musik zu keiner sonderlichen Höhe sich aufgeschwungen oder eine sehr ausgedehnte Verbreitung gefunden habe. Das Horn ward vornehmlich zur Ankündigung der Opfer und zur Versammlung des Volks, die Trompete beim Kriegsheere, die Trommel als rhythmisches Instrument beim Opfertanz, Flöte und Systrum bei Prozessionen gebraucht; letzteres ward zu Ehren der Isis, als Erfinderin, auch von den Frauen geschlagen. Bei den Osiris- und Bacchusfesten gingen Flötenbläser den Zügen voran, und auch der Serapis hatte geweihete Musiker, welche auf gebogenen Querflöten bliesen. Die schon oben erwähnte, von James Bruce in Abbildung aufgefundene thebanische Harfe zeugt übrigens von einer in ihrer Art schon bedeutend fortgeschrittenen Tonkunst, und wenn man sich von verschiedenen Seiten längere Zeit darin ge-

Digitized by Google

fallen hat, dem genannten Reisenden Uebertreibungen, Erfindungen und Unwahrheiten Schuld zu geben, so sind doch viele seiner Angaben durch die Forschungen neuerer Reisenden so unwidersprechlich bestätigt worden, daß man jetzt einen vernünftigen Grund zu derartigem Mißtrauen kaum noch haben kann. Die Harfe ist außerordentlich schön gebaut und reich verziert, hat in ihrer Form große Aehnlichkeit mit unserer jetzigen Harfe und dreizehn Saiten, eine Höhe von etwa 6¼ Fuß, wenn man die Größe des dabei befindlichen Harfenspielers, dessen von ziemlicher Fertigkeit zeugende Handbewegungen sehr deutlich aus der Abbildung sich entnehmen lassen, zu etwa 5 Fuß 10 Zoll annimmt. Sie hat einen Sangboden, der an Weite zunimmt, je länger die Saiten werden und aus vier Stücken dünnen Holzes zusammengesetzt erscheint; ein Vorderholz indeß fehlt gänzlich, und es folgt daraus, daß die Saiten nicht so stark, auch nicht so hoch gestimmt sein konnten, als bei unseren Harfen, da sonst unter dem Spannungsgewicht derselben diese Harfe zusammengebrochen sein müßte. War nun auch diese Harfe an sich noch ziemlich unvollkommen, da dreizehn Saiten nur einen geringen Umfang gewähren können, so spricht sie doch für eine in jener ältesten Zeit immer schon bedeutende tonkünstlerische Ausbildung, und für sehr achtungswerthe Fertigkeit und feinen Geschmack der damaligen Instrumentmacher. — Ob die alten Aegypter auch schon die Anwendung des Griffbretts zur Hervorbringung verschiedener Töne mittelst verkürzter Saiten gekannt haben, ist lange zweifelhaft gewesen, wenn es auch nahe genug lag, diese an sich so leichte und natürliche Erfindung ihnen zuzugestehen. Das obenerwähnte, auf dem umgestürzten Obelisken in Rom befindliche lauten- oder zitherartige Instrument hat nun aber einen Hals, über welchen die zwei Saiten desselben, oben am Wirbel befestigt laufen, und eine große Aehnlichkeit mit der noch jetzt in Neapel gebräuchlichen Calascione hat, deren Körper, etwas kleiner wie der der Laute, mit zwei schwachen, in eine Quinte gestimmten Darmsaiten bezogen ist, die mit den Fingern oder mit einem Fischbeinstäbchen gerissen werden. — Das ist es, was wir über die alte aegyptische Musik wissen. Späterhin, namentlich unter Alexander (332 v. Chr.), wurden in Aegypten griechische Kunst und Wissenschaft eingeführt, und dadurch der ursprüngliche Charakter alterirt und verwischt. Unter der Regierung des Ptolemäus Philadelphus (um 280 v. Chr.) finden wir eines großen Festes erwähnt, bei welchem dreihundert Kitharisten und eine noch größere Anzahl von Sängern mitwirkten. Ptolemäus XII. (starb 51 v. Chr.), der Vater der Kleopatra, erhielt wegen seiner Vorliebe für die Musik, die er selbst gern und häufig ausübte, den Beinamen Auletes (der Flötenbläser) — das Alles aber zeugt natürlich nicht für die Bewahrung der Integrität der alten aegypt. Musik, die ja längst verschwunden war. In der Gegenwart steht die Musik der Aegypter auf einer sehr niedrigen Stufe. Außer manchen der oben erwähnten, aus dem Alterthum mit einigen Modifikationen herübergekommenen Instrumente, findet man dort noch eine Art vierseitiger Laute und Kastagnetten, zur Begleitung des Tanzes, wie schon Niebuhr berichtet, dem neuere Reisende beistimmen, und der gewöhnliche Gesang ist wenig ansprechend, wenn auch nicht ohne Eigen-

thümlichkeit, während dagegen der religiöse Gesang allerdings alswürdiger und wirklich andachterweckend bezeichnet werden kann.

Aeliānus, Claudius, ein sophistischer Philosoph, römischer Geschichtschreiber und Lehrer der Beredtsamkeit, aus Präneste (von Suidas als Oberpriester bezeichnet), lebte um 225 n. Chr. Er hat (griechisch) ein unter dem Titel Variae historiae libr. XIV. bekanntes Werk geschrieben, das im 3., 4., 8., 9., 12—14. Buche in einzelnen Kapiteln von Tonkünstlern, musikalischen Instrumenten und sonstigen, auf Tonkunst bezüglichen Gegenständen handelt, und auch in einer deutschen Uebersetzung (von Meinecke) vorhanden ist.

Aelius Dionysius, von Halikarnaß, griechischer Schriftsteller, nach den gewöhnlichen Angaben um 150 n. Chr., in dessen Schriften manche Aufschlüsse über ältere Musik sich finden.

Aelredus, auch Aelred, ein schottischer Edelmann, der seine Erziehung mit dem Prinzen Heinrich in Schottland erhielt, sich dem geistlichen Stande widmete und 1150 etwa Abt des Cisterzienserklosters zu Riedval ward, als welcher er am 12. Januar 1166 starb. Als Schüler des auch in Hinsicht auf Musik bemerkenswerthen heiligen Bernhard war es seine angelegentlichste Sorge, die Kirchenmusik in der einfachen Weise seines Meisters zu erhalten, und er widersetzte sich starrsinnig jedem Fortschritte derselben. Schon im Anfang des zwölften Jahrhunderts hatte sich auch in seinem Vaterlande das Streben geltend gemacht, die kirchliche Musik nach dem Muster der römischen und griechischen umzugestalten und zu verbessern. Man begann die Gesänge rhythmisch abzutheilen, den Takt dazu zu schlagen, auch Instrumente mit dem Gesange zu verbinden (auch die Hinzufügung kleiner Glöckchen kam damals auf, wovon die späteren Carillons — Glockenspiele — entstanden sind); 1134 bereits waren an den Hauptkirchen eigene Musikmeister angestellt, welche die Zöglinge im Gesange unterrichteten, und diese selbst bedienten sich besonderer Speisen, namentlich Brühen, um die Stimme zu verbessern, biegsam zu machen und zu erhalten. Alle diese Neuerungen erschienen unserm Aelred als heillose Mißbräuche, weil er nur in den vom heil. Bernhard für den Kirchengesang aufgestellten Regeln die Möglichkeit sah, ihn ernsthaft, modest, sanft und angenehm zu machen, durch ihn das Herz zu rühren und zur Andacht zu erheben, und nicht nur Ohren und Sinne zu kitzeln, wobei die Bedeutung der heiligen Worte außer Acht gelassen werde. In dieser Rücksicht verfaßte er eine Abhandlung de abusu musices (in seinem Speculum charitatis, lib. II.), in welcher diese Grundsätze eifrig, aber doch sehr befangen ausgeführt sind, da er bei dem lobenswerthen Bestreben, dem etwaigen und möglichen Mißbrauch entgegenzutreten, zugleich jeden wahren Fortschritt verdammte, ohne zu erwägen, daß solch fanatischer Eifer niemals sein Ziel erreicht.

Aeminga, Siegfried Caeso (nach Andern S. Caspar) von, geb. zu Mölln in Mecklenburg, 3. Dezbr. 1710, ward auf der Rückkehr von einer Reise nach Schweden in Greifswald 1741 Doktor, und kurz nachher Professor der Rechte, und starb das. am 25. Mai 1768. Er war ein gründlicher Forscher auch auf dem Gebiete der ältern, namentlich der hebräischen Tonkunst, und seine in den Jahren 1749 und 1750 herausgegebenen Programme: de choreis

Digitized by Google

festivis, de musica instrumentali festiva, de hymnis antiquitate claris, de conviviis festivis aevi antiqui, sind auch für die alte Musikgeschichte werthvoll.

Aenderungsabsatz, auch Quintabsatz, s. Absatz.

Aeneatōres, hießen bei den Römern die den einzelnen Legionen zugetheilten Instrumentbläser; später bezeichnet der Ausdruck: die Trompeter.

Aengstlich, angosciosamente oder angosciōso (angoschioso).

Aeoline. 1) Eine neuere Orgelstimme, Rohrwerk, welche zu 8 und zu 16 Fuß vorkommt und das Säuseln der Aeolsharfe nachahmen soll, sonst auch Clavaeoline genannt, und nur in Verbindung mit einer andern gedeckten oder einer offenen, engmensurirten, achtfüßigen Stimme zu gebrauchen. 2) s. Aeolodikon.

Aeolischer Vers, s. Metrik.

Aeolische Tonart, modus aeólius, die fünfte authentische Tonart der griechischen Musik, und der dritte der Kirchentöne. Sie ruht auf dem Grundton a, und ist sonach unserer modernen Molltonleiter mit erniedrigter sechster und siebenter Stufe gleich. Doch sind nur die halben Töne von der zweiten zur dritten und von der fünften zur sechsten Stufe charakteristisch (h–c, e–f); die siebente Stufe (g) kann nach Belieben auch zu gis erhöht werden, nur so daß nicht der übermäßige Sekundenfortschritt (f–gis, oder umgekehrt) entsteht, s. Griechische Tonarten und Kirchentöne. Eine Reihe protestantischer Choräle, z. B. Erhalt' uns, Herr, bei Deinem Wort — Gott hat das Evangelium gegeben — Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ rc. sind ursprünglich in dieser Tonart geschrieben.

Aeolodikon, auch Aeolodion (bisweilen auch Windharmonika genannt), ein Toninstrument, dessen Ton durch freistehende, etwas gekrümmte Metallfedern, die mittelst eines Blasebalgs in Schwingung gesetzt werden, erzeugt wird, indem durch das Niederdrücken der Taste ein Ventil sich öffnet und somit dem Winde, den der Spieler durch das Treten des Balges erzeugt, der Zugang zu der betr. Feder ermöglicht wird; sonach ein der Physharmonika ähnliches Instrument. Es hat einen Umfang von sechs Octaven und zwei Pedale; auch läßt sich Crescendo und Diminuendo darauf bewirken. Der Ton ist angenehm, gleicht in der Höhe dem der Klarinette, in der Mittellage dem Horn, in der Tiefe dem Fagott; das Instrument, ganz aus Metall bestehend, ist der Verstimmung fast gar nicht unterworfen, eignet sich indeß vorzugsweise zum Vortrage langsamerer Sätze, Choräle rc. Ueber den ursprünglichen Erfinder desselben herrscht Zwiespalt; doch vereint sich die Mehrzahl jetzt, als solchen den Joh. Tob. Eschenbach, Thürmer an der Michaeliskirche zu Hamburg zu bezeichnen, der im Jahre 1800 diese Erfindung gemacht haben soll. Die Leipz. mus. Ztg. von 1820 will diese einem bayrischen Rentamtmann Eschenbach zu Königshofen in Grabfelde vindiciren, der indeß des Instrumentenbaues gänzlich unkundig, die Ausführung desselben Anderen habe überlassen müssen, während die Nationalztg. d. Deutschen von 1816 jenem Thürmer sie zuschreibt. F. Sturm in Suhl vervollkommnete das Instrument sehr wesentlich noch im Jahre 1833, nachdem schon Schmidt in Preßburg, Voit in Schweinfurt und der Mechanikus Sebast. Müller dafür thätig gewesen waren, Letzterer auch für die Verfertigung eines Aeolodikon 1826 ein

Patent erhalten hatte. Doch scheint es jetzt durch die vervollkommnete Physharmonika gänzlich verdrängt zu sein.

Aeolomelódikon, auch Choraléon, ebenfalls ein Tasteninstrument, nach der Idee des Professor Hoffmann in Warschau von dem dortigen Mechanikus Brunner um das Jahr 1825 gebaut. Es ist einer kleinen Orgel ähnlich, denn die Töne werden in metallenen Pfeifen — doch dürfen diese nicht von Zinn sein — durch den mittelst eines Blasbalgs erzeugten Wind hervorgebracht, indem beim Niederdrücken der Tasten das Ventil zu der entsprechenden Pfeife sich öffnet, und so dem Winde den Zugang gestattet. Die Pfeifen selbst sind vorn am Mundloche zur Verstärkung des Tones noch mit blechernen Sprachröhren versehen, durch welche im Verhältniß zu der zuströmenden Windmasse der Ton zu einem Fortissimo gesteigert werden kann, das — wie ein angestellter Versuch bewies — ein Orchester von sechzig Instrumenten, mit eben so viel Sängern und einer kleinen Orgel im Tutti noch kräftig übertönte. Daneben ist das Instrument vieler Tonschattirungen fähig, klingt beim Pianissimo wie ein Melodikon (s. dies.), bei stärkerem Anschwellen wie scharfe Klarinette, während es beim höchsten Stärkegrade den vollen Schmetterton der Messinginstrumente erreicht und noch übertrifft. Vielleicht war es hauptsächlich zur Ersetzung der Orgel in kleineren Kirchen, also zur Choralbegleitung bestimmt (daher wohl die Benennung: Choraleon), hat indeß, wie so manche andere ähnliche Instrumente, welche den ersten Dezennien unsers Jahrhunderts ihre Erfindung verdanken und, meist ohne Grund, als Nonplusultra's angestaunt und angepriesen wurden, eine weitere Verbreitung nicht gefunden.

Aeolopántalon, auch ein Tasteninstrument, in den zwanziger Jahren unsers Jahrhunderts von dem Tischlermeister Dlugosz in Warschau erfunden, und eigentlich nur eine mechanische Verbindung des obenerwähnten Aeolomelodikon mit einem Pianoforte, nämlich so, daß der Spieler beide Instrumente abwechselnd oder gleichzeitig benutzen kann. Es ließen sich darauf mannichfache Nuancirungen des Tons hervorbringen und höchst überraschende Schattirungen erzeugen, sobald man mit dem Gebrauch und der Zusammensetzung der verschiedenen Züge einige Vertrautheit erlangt hatte. Der Charakter des Klarinetten-, Flöten-, Violin-, Hornton's war abwechselnd darauf hervorzubringen, wenigstens annäherungsweise bis auf einen gewissen Grad. Allein auch dieses Instrument hat sich eine bleibende Stätte nicht zu erringen vermocht.

Aeolsharfe (Windharfe), das einzige unter allen Instrumenten, dessen Töne nicht durch menschliche Mitwirkung oder durch einen eingebauten Mechanismus (wie bei Spieluhren, musik. Automaten 2c.), sondern allein durch die Naturkraft des Windes zum Ertönen gebracht wird, und das demnach auch von dem alten Gott der Winde, dem Aeolus, seinen bezeichnenden Namen erhalten hat. Die Töne desselben verschmelzen in tief poetischer Abwechselung die wunderbarsten Harmonien mit einander, erheben sich bis zum kräftigsten Forte und verschwimmen wieder bis zum leisesten Hauche, ergreifen mit wahrhaft magischer Gewalt den bezauberten Hörer und erwecken in der Menschenbrust die wunderbarsten, ahnungsvollen Gefühle, Klängen von Geisterstimmen aus anderen, fernen

Digitized by Google

Regionen vergleichbar. Die eigentliche Erfindung der Aeolsharfe reicht tief ins Alterthum hinauf, denn schon vom Könige David erzählen die Talmudisten, seine Harfe (Kinnor), über seinem Lager aufgehängt, habe in süßen Weisen geklungen, wenn um die Mitternacht der Nordwind durch die Saiten strich, und der heilige Dunstan (starb in England 988) verfertigte eine Harfe, die von selber spielte, und wurde sogar deshalb der Zauberei angeklagt. Für den Erfinder unter den Neueren sieht man allgemein den gelehrten und gründlich musikalisch gebildeten Jesuiten Athanasius Kircher (s. dies.), um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts an, der in seiner Phonurgia (vom Jahre 1683) S. 148, sich darüber ausläßt. Allein die Erfindung scheint bald wieder vergessen zu sein und erst im zweiten Viertel des vorigen Jahrhunderts rief der brittische Dichter Alex. Pope sie wieder ins Leben. Die Aeolsharfe besteht aus einem drei bis fünf Fuß langen, acht bis zwölf Zoll breiten und drei bis fünf Zoll tiefen Kasten aus dünnen Brettern, am besten von Tannenholz, der unten einen Resonanzboden hat, auf welchem über zwei Stege acht bis zwölf Darmsaiten von gleicher Stärke, ganz locker (doch natürlich so, daß sie einen Ton geben) aufgespannt und sämmtlich im Einklange gestimmt, laufen, weil beim Erklingen der Saiten auch deren Aliquottöne sämmtlich hörbar werden, und demnach eine verschiedene Stimmung derselben nothwendig ein mißtöniges Geschwirr erzeugen müßte. Nur die Hinzufügung einer Anzahl in die tiefere Octave gestimmter (übersponnener) Saiten, bei einer vergrößerten Aeolsharfe mit 13 Saiten, in zwei Flügeln erbauet, hat dem Kammermusikus Hrch. Chrph. Koch in Rudolstadt, der 1802 ein derartiges verbessertes Instrument herstellte, ein günstiges Resultat gegeben, indem diese tiefere Octave eine ähnliche Klangwirkung, wie die der Hinzufügung des Pedals bei der Orgel, erzeugte. Der hintere Theil des Kastens ist entweder offen, oder wenn geschlossen, so muß sich eine der breiten Seiten desselben aufschieben lassen, damit ein dünner, aber breiter Luftstrom quer auf die Saiten sich leiten lasse; auch kann, um der Luft diesen Durchgang zu gestatten, der obere schmale Boden wie ein Pultdeckel aufgehoben werden, der dann an beiden Seiten noch Flügel hat, damit die Luft an den Seiten abgeschränkt werde. Das so konstruirte Instrument wird alsdann am halbgeöffneten Fenster der Zugluft ausgesetzt, die man durch Oeffnen eines gegenüberliegenden Fensters oder einer Thür verstärkt, und es entwickeln sich nun die Töne zuerst im Unisono, dann in Octaven, endlich in diatonischen Gängen mit harmonischen Akkorden gemischt; der Frhr. v. Dalberg vindicirt dem Instrumente einen Umfang von fast sechs Octaven. — Ein ähnliches Instrument in bedeutenderen Dimensionen ließ 1786 der Abbé Gattoni in Mailand verfertigen, s. Meteorologische Harmonika.

Aeolsklavier, ein Tasteninstrument gleich dem Aeolodikon (s. dies.), nur mit dem Unterschiede, daß die Töne des Aeolsklaviers durch Stäbchen von Holz, auf dem Aeolodikon dagegen durch Metallstäbchen hervorgebracht werden, erfunden etwa um 1825 vom Gutsbesitzer Schortmann in Buttelstädt im Weimarischen. Der Spieler hat vermittelst des selbst getretenen Blasebalgs die Stärke des Luftstromes vollkommen in der Gewalt und kann dadurch den Ton vom

leisesten Pianissimo bis zum stärksten Fortissimo steigern. Auch dieses Instrument ist bald wieder der Vergessenheit anheimgefallen.

Aequal, früher Bezeichnung für eine achtfüßige Orgelstimme, s. Orgel.

Aequalgemshorn, } Bezeichnung der betr. Orgelstimmen als achtfüßiger, s.
Aequalprincipal, } Orgel.

Aequisŏnus, der Einklang, zwei Töne von einerlei Höhe.

Aequivoken, gleichnamige Weisen der Meistersänger, s. Meistersänger.

Aequo anĭmo, mit Gelassenheit, ruhig, gemüthlich.

Aeschylus, aus Eleusis in Attika, 525—456 v. Chr., der berühmte dramatische Dichter und eigentliche Stifter der tragischen Bühne in Griechenland, der den Schauspielern Masken gab und den Kothurn einführte, den überwuchernden lyrischen Theil der Tragödie wesentlich einschränkte, wird gleichzeitig von Einigen als griechischer Sänger bezeichnet (die erste Tragödie mit gesungenen Chören war um 550 v. Chr. in Athen durch Thespis aufgeführt worden), und mag deshalb hier mit erwähnt werden. Er war Mitkämpfer bei Marathon, Salamis und Platää, und soll 70 (nach anderen sogar 90) Tragödien geschrieben haben, von denen indeß nur sieben auf unsere Zeit gekommen sind. Später als Tragiker in den olympischen Spielen von Sophokles besiegt, wanderte er aus Schmerz und Verbitterung darüber nach Sicilien aus, und ward, der Sage nach, zu Gela durch eine Schildkröte, die ein Adler auf seinen Kopf herabfallen ließ, getödtet.

Aesthéthik, eine Wissenschaft, über deren Begriff man sich im Allgemeinen erst bis dahin ziemlich vereinigt hat, daß man sie als die Wissenschaft des Schönen und besonders der Kunst, als der vollendetsten Erscheinung des Schönen, betrachtet. Geht man aber nur etwas näher auf den Gegenstand selbst und dessen Behandlungsweise ein, so durchkreuzen sich auch sofort die Ansichten darüber auf das Mannichfaltigste. Da ist sie nach Einigen eine Philosophie der Kunst, nach Anderen eine Philosophie des Schönen in Verbindung mit dem Erhabenen, oder eine Theorie der sinnlichen Erkenntniß des Schönen; nach Anderen wieder die Wissenschaft von der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes in der Beurtheilung des Schönen und Erhabenen, und von den ursprünglichen Bedingungen des uninteressirten, d. h. nicht vom sinnlichen, irdischen Vortheil oder Gewinn bestimmten Wohlgefallens an den Gegenständen unserer Wahrnehmung. Nach dieser Erklärung ist denn die Aesthetik auch in der That eine philosophische Wissenschaft; denn die Philosophie löset nur dann vollständig ihre Aufgabe, die ursprüngliche Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes allseitig zu erforschen, wenn sie auch das überall, obwohl in verschiedenem Grade vorkommende Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen mit in den Kreis ihrer Betrachtung zieht, wie dies auch in der That von den eigentlichen Philosophen des klassischen Alterthums stets, wenn auch allerdings mehr beiläufig und gelegentlich geschehen ist. Die Aesthetik als abgesondert behandelter Zweig der philosophischen Wissenschaften ist noch keineswegs sehr alt. Sie zählt erst hundert Jahre, denn Alex. Baumgarten, ein Schüler des Philosophen Wolf, hat sie eigentlich zuerst selbständig dargestellt, indem er den Versuch einer inne-

ren Begründung des menschlichen Kunstvermögens machte, dabei zugleich gegen seinen Lehrer Wolf, der in der Erkenntnißlehre nur das Denkvermögen berücksichtigte, noch ein niederes Vermögen, die Sinnenerkenntniß, aufstellte, und dadurch Begründer der speciellen Kunstphilosophie wurde: er nannte diese Theorie der Sinnenerkenntniß Aesthetik, und stellte sie in seiner zweibändigen Aesthetica, welche in den Jahren 1750—1758 erschien, weitläuftig dar. Plato und Aristoteles hatten schon über das Schöne philosophirt — jener im Phädros, im Symposion, im größern Hippias ꝛc., dieser vornehmlich in seiner Poetik —, allein Plato sondert nirgend noch selbständig das Schöne vom Guten, und Kunst und Schönheit dienen überall nur seinen ethisch-politischen Zwecken, während Aristoteles allerdings aus dem Schatze seiner reichen Erfahrungen und Kunstanschauungen eine Fülle vortrefflicher Regeln und Gesetze giebt (so daß selbst Schiller seine Poetik einen wahren Höllenrichter für die Poeten nennt), ohne daß indeß diese Regeln und Gesetze wirklich das Wesen der Kunst in seinem philosophischen Zusammenhange mit der Natur der Welt und des Menschen darzulegen versuchten. Auch Plotinus beschäftigte sich mit dem Schönen, und fand dasselbe da, wo die Materie von der Form der Idee überwogen wird, und Longinus betrachtete vorzugsweise das Erhabene, während unter den Römern namentlich Horaz und Quinctilian, wenn man so sagen will, in der Weise des Aristoteles das Schöne behandelten, obwohl man bei Beiden ein eigentlich philosophisches Princip über die Kunst und das Schöne vermißt. Hier schließen sich dann die Neueren an, unter denen Batteux eigentlich den größten Schaden in der Theorie des Schönen durch den Grundsatz der plattesten Naturnachahmung angerichtet hat. Was Baumgarten in dieser Beziehung geleistet, ist schon angedeutet, obwohl seine Entwickelung der Aesthetik (eigentlich die Lehre von der Empfindung oder dem Gefühle) unter dieser Wissenschaft, die ihm ihren Namen verdankt, auch nur die Anweisung versteht, wie man das als fertigen Stoff dargebotene Schöne empfinden soll, und sonach für das Schöne nur die Wahrnehmung der Vollkommenheit in der Wirklichkeit fordert. Sie ist sonach nicht vollkommen ethisch im höhern Sinne und beruht zu sehr noch auf der abstrakt-begrifflichen Grundlage der Leibnitz-Wolf'schen Theorie: erklärt er ja selbst das Genie nur als eine vorzügliche Macht der niederen Seelenkräfte, weil nur diese, nach seiner Annahme, sich mit der Wahrnehmung als solcher beschäftigen, und auf dieser allein auch die Darstellung des Schönen beruhe. Das Schöne ist ihm immer nur das sinnlich, körperlich Schöne, und auf dieser falschen Anschauung basirt dann auch die spätere, durchaus verwerfliche Trennung der schönen Wissenschaften in ihrem Gegensatz zu den schönen Künsten, als welche letztere nur auf das Sinnliche Bezug haben sollten. Baumgarten's Nachfolger haben wenig gefördert. Sulzer schob den Begriff der Vollkommenheit dem des Guten unter; Eberhard hielt im Princip an dem abstrakten Begriff ohne Vermischung mit dem Sinnlichen fest. Aehnlich einseitig, wenn auch meist nach der andern Seite, dem des reinen Sensualismus hin, waren die Engländer, die, wie Shaftesbury, Adam Smith, Hutcheson, Hogarth und selbst Edmund Burke, im vorigen Jahrhundert das Schöne zum Gegenstand ihrer Untersuchungen machten. Wahrhaft höhere Bestre-

bungen entwickeln sich da wiederum erst bei den Deutschen, und man kann sagen, daß zunächst von Winckelmann alle höhere Ansicht und aller bessere Sinn in der Kunstbetrachtung ausgegangen sei. Er ging von einer innern Anschauung aus, Lessing dagegen von der Entfaltung dieser Anschauung in den besonderen Verhältnissen der Wirklichkeit, wobei er namentlich die Charakteristik, die Individualität, die Darstellung der Wirklichkeit geltend machte, dabei aber doch immer die allgemeine Form des Schönen sucht, ohne ein eigentliches Princip dafür aufzustellen. Herder's Einmischung in den Streit zwischen Winckelmann und Lessing war wenig ersprießlich, denn er ließ sich nur durch dunkeln Instinkt treiben und es mangelt ihm Klarheit und Harmonie. Kant war es sodann, der die Theorie des ästhetischen Vermögens in der „Kritik der Urtheilskraft" weiter führte, indem er das Schöne in das uninteressirte Wohlgefallen setzte. Aber er fragt überall nur nach den Einwirkungen des Schönen auf Gefühl und Sinne, nirgend nach den objektiven Eigenschaften desselben, und kann deshalb auch nicht zur Klarheit darüber gelangen, weshalb nur gewisse Dinge das Gefühl des Schönen in uns erregen und befriedigen, andere nicht. Unserem Schiller gebührt der Ruhm, hier das Princip auf lange Zeit hinaus richtig erkannt und ausgesprochen zu haben, indem er das Schöne als die Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen faßte, welche Vereinigung erst das rechte Wirkliche sei; denn dadurch ließ er die Schönheit nicht allein auf dem Anschauenden, wie bisher, sondern zugleich auch auf dem Angeschauten und dem Inhalte desselben beruhen. Schelling war es, der diese rein objektive Erforschung des Schönen, geleitet durch das Princip Schiller's, zunächst weiter führte und ausführlicher begründete, während Fichte niemals zu einer lebendigen Vorstellung von dem Wesen der Kunst gelangte. A. W. v. Schlegel und selbst Goethe sind überwiegend kritisch, letzterer allerdings mehr von einer lebendigen Idee, von wahrer Anschauung ausgehend. Jean Paul (Friedr. Richter) ist sehr geistreich, aber in den inneren Gründen der Aesthetik sehr oberflächlich; Krug dagegen bloß reflektirend und ohne allen spekulativen Gehalt. Was Schelling als Princip klar und sicher hingestellt, was aber weder er selbst noch seine unmittelbaren Nachfolger auf diesem Gebiete (z. B. Solger) in organischer Gliederung durchzuführen vermochten, das ist erst neuerdings bei Hegel vollkommen durchgebildet worden. Nach ihm besteht die Schönheit in der Form des Absoluten in der erscheinenden Idee, die sich von der natürlichen zu der unvollkommenen Form des Symbols und endlich zur angemessenen des Ideals, und diese wieder durch die verschiedenen Künste bewegt. Das Schöne ist sonach die Idee in der Form begrenzter Erscheinung; seine erste Existenz also das Schöne in Natur und Geschichte, und als solches ein unbewußtes. Bewußt existirt es im sinnlichen Geiste, in der Phantasie, und damit es, bis dahin ein bloß innerliches, realisirt werde, ist seine äußerliche Erscheinung in der Kunst und durch die Kunst nothwendiges Bedingniß. Das Kunstwerk ist, von seinem Urheber losgelöset, allerdings wie ein Werk der Natur, aber es stammt zugleich aus dem Geist, ist die objektive Verkörperung des Ideals, von der jeder Rest roher Natur abgestreift sein muß. Demgemäß betrachtet Hegel die einzelnen Künste als ein stufenweises Heraus-

arbeiten des Geistes aus der Materialität. Die bildenden Künste (Architektur, Plastik und selbst Malerei) sind ihm noch stumme, durchweg materiale Künste; die Musik bewegt sich in der idealgesetzten Materialität des Tons; die Poesie dagegen auf rein geistigem Gebiete, sie ist der Uebergang des Geistes zum reinen Denken. Und so erscheint, wie ein geistreicher Mann sagt, dem wir bei dieser kurzen Darstellung vorzugsweise gefolgt sind, die Aesthetik auf diesem Standpunkt in Wahrheit als eine Wissenschaft des Schönen. Allein man darf sich hier auch nicht täuschen lassen, als wenn das Wesen der Kunst aus einer Metaphysik des Schönen hervorginge; denn der Ausgangspunkt der Aesthetik, vorzugsweise als Encyklopädie der Kunstwissenschaft, soll in der That nicht der Begriff des Schönen, sondern das Wesen der Phantasie sein.

Es läßt sich nicht leugnen, daß der in der Gegenwart immer schärfer sich ausprägende Gegensatz eines gewissen Realismus gegen den sogenannten spekulativen Idealismus der erwähnten Philosophen eine wirkliche Berechtigung hat, indem er die von diesen fast übersehene praktische Seite des Gegenstandes klar hervorhebt und ihr zu ihrer vollen Bedeutung verhilft, zu einer Bedeutung, die diese praktische Seite um so mehr beanspruchen kann, als es sich zunächst in der großen Mehrzahl der hier vorkommenden Fälle um gegebene Kunstwerke handelt und nicht um ein bloßes Philosophiren. Wie förderlich nun aber ästhetische Grundsätze, ja wie unentbehrlich sie zur Beurtheilung gegebener Kunstwerke sind, da sie — wie Frauenstädt sagt — das dunkle Gefühl zum deutlichen Begriff erheben, so unfruchtbar sind sie doch für die Produktion schöner Kunstwerke. Die Aesthetik verhält sich in dieser Beziehung zur Kunst, wie die Moral zur Moralität, die Logik zur Vernunft, die Grammatik zur Sprache. So sehr uns die Moral in den Stand setzt, die Moralität der Handlungen — die Logik, die Vernünftigkeit der Urtheile und Schlüsse — die Grammatik, die Richtigkeit des sprachlichen Ausdrucks zu beurtheilen und zu prüfen, so wenig ist doch die Moral im Stande, einen Tugendhaften, die Logik einen vernünftig Schließenden, die Grammatik einen richtig Sprechenden hervorzubringen und zu machen. Alle derartigen Wissenschaften setzen das reale Können dessen, wovon sie eben die Wissenschaft sind, schon unbedingt voraus, denn sie alle greifen ja ihre Regeln und Grundsätze nicht aus der Luft, sondern abstrahiren sie aus der wirklichen Praxis. Gäbe es in der ganzen Natur keinen Dichter, so hätten wir auch keine Poetik, sowie, wenn es in der Natur keine Sprache gäbe, wir keine Grammatik, und wenn es keine Musik gäbe, wir weder eine Theorie derselben, noch (viel weniger) eine Aesthetik derselben haben würden. Was in der Kunst nicht gelernt werden kann, sondern angeboren sein muß, die ursprüngliche Schöpferkraft, das hervorbringende Talent, das Genie, welches sich in der Konception der ästhetischen Ideen kundgiebt, dazu können alle Aesthetiker der Welt nicht verhelfen. Darum thut die Natur wirklich in allen Künsten das Beste: die natürliche Anlage und das praktische Geschick zur Verrichtung dessen, wozu die theoretischen Kunstregeln die Anweisung geben. Das abstrakt begriffliche Wissen von den Kunstgesetzen und Kunstanforderungen macht noch bei weitem den Künstler nicht. Und es kann, wie die Erfahrung tausendfältig lehrt, Jemand

Digitized by Google

ein großer Künstler sein, ohne Aesthetiker zu sein, wie umgekehrt Jemand ein großer Aesthetiker sein kann, ohne Künstler zu sein. Das Kunstgenie fühlt meist die innere Nöthigung, seinen Gegenstand so oder anders auszudrücken, ohne sich gerade der Gründe, warum es eben diesen Ausdruck schön findet, bewußt zu sein. Der Aesthetiker kann im Stande sein, die Gründe anzugeben, warum der Ausdruck, den der Künstler gewählt, schön ist, und dabei doch unfähig, ein gleich schön ausgedrücktes Werk hervorzubringen. Aus diesem erfahrungsgemäß feststehenden Verhältniß ergiebt sich die Unbegründetheit, ja die Thorheit der oft an den ästhetischen Beurtheiler eines Kunstwerks, wenn er tadelt, gestellten Forderung: er solle es doch besser machen; nicht minder aber auch der vollständige Irrthum der Ansicht, als ob die bedeutenden Künstler auch gleichzeitig die treffendsten Beurtheiler von Kunstwerken aus der Sphäre sein müßten, in welcher sie sich berühmt gemacht, wie schon Helvetius ganz richtig bemerkt hat. Denn die ästhetischen Grundsätze der bedeutenden schöpferischen Künstler sind meist einseitig, sofern sie dieselben in der Regel meist nur aus ihren eigenen Werken abstrahiren, und dadurch nur die Art ihres eigenen Schaffens zur Regel erheben und dieses dadurch zu rechtfertigen und zu begründen suchen. — Wir haben schon oben die Aesthetik als Encyklopädie der Kunstwissenschaft bezeichnet. Demgemäß aber muß sie Philosophie und Geschichte der Kunst zugleich sein, ja bis auf einen gewissen Punkt gehört selbst die Formenlehre der Kunst in ihr Bereich, und man erkennt, daß die ausgeführte spekulative Erforschung und Begründung der Aesthetik zwar sehr wesentlich für sie gefordert werden muß, aber doch nur einen Theil ihres gesammten Umfangs repräsentirt, daß also auch hier, wie in so vielen ähnlichen Fällen, der scheinbar streng sich gegenüberstehende Idealismus und Realismus der Behandlung in der That sich gegenseitig ergänzen.

Wenn man diese allgemeine Darlegung der Bestimmung und des Wesens der Aesthetik als richtig anerkennt — sie erschien hier um so nothwendiger, als man gerade auch bei den Musikern oft eine nur einigermaßen klare Anschauung davon vermißt, und das vorliegende Werk grade auch die einschlagenden ästhetischen Fragen nothwendig in den Kreis seiner Betrachtung ziehen muß — so stellt sich nun von selbst die konkrete Beziehung auf die Aesthetik der Tonkunst der Betrachtung dar. Es ist schon ausgeführt worden, daß von Aesthetik überhaupt erst dann die Rede sein könne, wenn die Kunstgeschichte bei einem, dem erwachenden Bewußtsein günstigen Zeitpunkt angelangt ist, daß erst etwas hervorgebracht sein muß, ehe darüber philosophirt werden kann. Keine unter den Künsten hat aber diesen Standpunkt später erreicht, als die Tonkunst, die in der That erst seit hundert Jahren etwa in die Entwickelungsphase eingetreten ist, welche der Aesthetik genügenden Stoff zu eingehenderer, fruchtbarer Betrachtung und Behandlung geboten. Ist doch in Wahrheit — wie A. Kahlert ganz richtig bemerkt — die universalgeschichtliche Bedeutung der größten deutschen Dichter noch bei weitem nicht so gewaltig gewesen als die der größten deutschen Tonmeister, welche nicht nur ihrem Vaterlande, sondern der Welt Gesetze vorschrieben; ist doch die Musik mit Recht eine Weltsprache genannt worden, die jedes Volk nur unmittelbar, nicht erst durch Uebersetzung kennen lernen kann. Wohl war

Digitized by Google

schon lange die Musik zu einer Kunst ausgebildet und das Schöne in ihr gegeben, doch blieb sie nur Gegenstand des Genusses und der Verehrung, ohne in den Gesichtskreis ästhetischer Betrachtungen gezogen zu werden. Der würdige F. Hand hat vollkommen Recht, wenn er sagt: Die Philosophen verachteten die Musik, oder gingen wenigstens auf die Frage nicht ein, ob wohl auch von der musikalischen Kunst eine Wissenschaft möglich sei. Nur die Regeln der Technik und der mathematische Inhalt beschäftigte die Forscher; und bis durch die Deutschen eine Wissenschaft des Schönen und der Kunst aufgestellt wurde, gebrach es an einer festen Grundlage. In den musikalischen Schriften des Alterthums macht das Aesthetische stets den schwächsten Theil aus. Inwieweit Pythagoras in der Musik nicht allein das Gesetz wohlgeordneter Verhältnisse und die mathematische Grundlage erkannt hatte, sondern auch das Entsprechende in den Gesetzen des sittlichen Lebens nachwies und den bildenden Einfluß der Musik zugleich praktisch erprobte: davon wissen wir nur sehr wenig. Plato erkannte von einem höhern Standpunkte aus in der Musik den Ausdruck des inneren Lebens als Nachahmung der verschiedenen Gemüthszustände und legte ihr die Idee des Schönen zu Grunde, welches als sittliche Schönheit mit dem Guten vereint aus Gott stammt und zu ihm führt. Schon er suchte die Bedeutung der Musik über die bloß sinnliche Lust emporzuheben (deshalb trat er auch als Gegner der bloßen Instrumentalmusik auf, die nur einen Sinnenreiz gewähre) und sprach gegen diejenigen, welche sie nur der Ergötzung halber zu schätzen pflegten, denn er erkannte in ihr eine Offenbarung der göttlichen Ideen. Aristoteles hatte diese Grundanschauung adoptirt, und legte der Musik einen geistigen, göttlichen Charakter bei, als einer freien Kunst, die weder dem Nutzen, noch dem Zeitvertreibe diene, sondern die in edler Bethätigung des Geistes und als Mittel sittlicher Erziehung wirke. Der mathematischen Theorie der Pythagoräer — gemeinhin Kanoniker genannt — trat Aristoxenus von Tarent mit dem Grundsatze entgegen, daß in Sachen der Musik nicht der Verstand allein, sondern das Ohr entscheide. Er leitete somit auf die Frage hin, welchen Antheil an der Musik der Verstand und mit ihm zugleich Empfindung und Gefühl habe. Hierauf bauete indeß erst später Claudius Ptolemäus fort, der die Lehren der Harmonie fester begründete und zugleich den Ursprung der Musik im Gemüthe nachwies, wobei er denn auch den Charakter der Tonarten schärfer ins Auge faßte. Hier überall und noch lange Jahrhunderte weiter hinaus erscheint die Tonkunst überwiegend als Dienerin zunächst des Wortes, der Poesie; so auch in den Zeiten des frühern Christenthums, und das bis dahin behandelte Theoretische beschränkte sich überwiegend auf die Grammatik, denn an das, was in den Tönen gefällt, und wie es gefällt, dachten nur sehr Wenige. Als schöne Kunst kam die Musik noch nirgend in Betracht, denn dazu gehört ein tieferes Ergründen der Natur des Schönen, das ja erst möglich ward, als das Gebiet des gesammten Seelenlebens abgegrenzt und geordnet war. Und das geschah in der Zeit, als die Wolf'sche philosophische Schule in Baumgarten, wie wir schon angedeutet, den Begründer der Aesthetik erzeugte. Nichtsdestoweniger blieb auch da noch die Musik stets zurückgesetzt, in der man nur die „Dar-

stellung leidenschaftlicher Empfindungen" sah und vom Schönen gar nicht oder doch nur nebenbei die Rede sein ließ. Man muß zugestehen, daß es dem Philosophen des vorigen Jahrhunderts in der That noch an allseitig ausreichendem Kunststoff, der mit dem Gedanken zu durchdringen gewesen wäre, fehlte. Darum schwebte, was sie über Tonkunst vom ästhetischen Standpunkte beibrachte, meist in der Luft. Kahlert hat vollkommen Recht, wenn er die „Phantasien" Dalberg's und die des „kunstliebenden Klosterbruders" von Wackenroder als im Unbestimmten stehenbleibend bezeichnet und dasselbe von Herder's hierher gehörigen Aufsätzen behauptet, während dieser allerdings, Kant gegenüber, wohl dunkel ahnte, worauf es bei der Musik eigentlich ankomme. Kant selbst hatte bekanntlich das harte Urtheil abgegeben, die Musik habe bei weitem geringeren Werth, als jede andere der schönen Künste, weil sie mehr Genuß als Kultur (Gedankenentwickelung) befördere, und man sprach ihm deshalb das „Gefühl" ab, ein Wort, mit welchem gerade damals vielfacher Mißbrauch getrieben wurde. Daß es nicht gelingen konnte, mit den Kant'schen Kategorien auch die Tonkunst lebendig zu durchdringen, bewies in seinem vergeblichen Mühen Heydenreich klar genug, und selbst unser Schiller wußte auf ästhetischem Gebiete mit der Musik nichts anzufangen,. während Jean Paul und Schubart überall für diese Kunst schwärmen, ohne ihr doch im Geringsten ästhetisch weiter helfen zu können. Die Philosophie blieb hier bei der Ahnung stehen, die nun einmal nicht ihre Sphäre ist, während die musikalische Theorie bedeutend ausgebildet worden war. Es entstand hier ein Mißverhältniß, und man verwechselte nur zu häufig die auf Grundlage tüchtiger theoretischer und historischer Kenntniß erwachsende Manier ästhetisirender, schönrednerischer Betrachtung mit der wirklichen Aesthetik, wofür der sonst so tüchtige, aber zum Kunstphilosophen durchaus nicht befähigte Rochlitz ein schlagendes Beispiel giebt. Indeß gewann man schon hier endlich die Ueberzeugung, daß die musikalische Theorie, sehr treffend mit der Grammatik der Wortsprache verglichen, das wesentliche Mittel, die nothwendige Vorbereitungsstufe sei, welcher immer erst die ästhetische Beurtheilung folgen könne — eine Ueberzeugung, von deren unumstößlicher Wahrheit ein großer Theil der modernen musikalischen Kritiker leider auch die leiseste Ahnung verloren zu haben scheint. Der Gewinn jener Ueberzeugung war ein sehr wesentlicher Fortschritt. Gleichzeitig aber regte Schelling das tiefere Versenken in die Betrachtung der Naturphänomene selbst an, und diese Verdrängung einer Menge abstrakter und leerer Theorien in allen Zweigen des Wissens mußte auch auf die Behandlung der Aesthetik der Tonkunst von wesentlichem Einflusse sein. Man drang nun entschiedener und klarer auf die Anerkennung einer höheren Bedeutsamkeit und auf einen Inhalt in der Musik und sicherte ihr den Antheil an idealer Schönheit; man befreundete Natur und Geist, wies die Einheit beider nach und stellte die Verhältnisse zwischen Natur und Kunst fest, was dann natürlich auf die spezielle Aesthetik eine außerordentlich bedeutende Rückwirkung üben mußte. Hat auch Herbart's, des sonst gründlich gebildeten Musikers, überwiegend mathematische Behandlung des philosophischen Wissens die Aesthetik der Tonkunst nicht eben gefördert, so finden sich dagegen in den Schriften K. Chrstn. F. Krause's

Digitized by Google

sehr bedeutende und tiefe Blicke in das innerste Wesen der Tonkunst. Hegel war persönlich mit den inneren Gesetzen unsrer Kunst durchaus nicht näher vertraut, allein er hatte mit richtigem Blicke die Stellung derselben in ihrer Bedeutung für die gesammte Romantik herausgefühlt, und sein Bearbeiter Hotho ist nach ihm, gerade was Musik betrifft, mit weit mehr systematischer Strenge und darum natürlich auch wirksamer und eindringlicher verfahren. Lange indeß ist die Aesthetik der Tonkunst, wie aus dieser Darstellung hervorgeht, nur unselbständig, als Theil der allgemeinen Aesthetik behandelt worden. Was man aus Schubart's hinterlassenen Papieren in dieser Beziehung an's Licht gebracht, enthält eben nur „Ideen", und Wilh. Müller's sogenannte Aesthetik der Tonkunst ist eben von aller wissenschaftlichen Forschung sehr fern. Des Trefflichen außerordentlich Vieles, als tüchtige Bausteine zu betrachten, findet sich zerstreut in mehreren musikalischen Zeitschriften, z. B. in der Cäcilia, den früheren Leipziger und Berliner (unter Marx) musikalischen Zeitungen, während eigentlich speziellere Werke auf diesem Gebiet nur C. Seidel (Beiträge im „Charinomos"), sodann F. Hand in seiner trefflichen „Aesthetik der Tonkunst", und G. Schilling, fast gleichzeitig mit dem Ebengenannten, in seinem „Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik" geliefert haben. Ganz neuerlichst endlich hat noch ein kleines Schriftchen von Ed. Hanslick unter dem Titel: „Vom Musikalisch-Schönen" einen Versuch zur Revision der Aesthetik der Tonkunst unternommen, der manchen schiefen Ansichten fest entgegentritt, in seinen Grundprincipien indeß, soweit wir sie als wahr anzuerkennen haben, keineswegs vollständig neu ist, wie man zu glauben versucht sein könnte. Wenn die Aesthetik der Tonkunst in der That eine Encyklopädie der Tonwissenschaft ist, so ergiebt sich ihr Umfang und Inhalt von selbst, und aus ihrer immer gründlicheren Bearbeitung sowohl vom musikalisch theoretischen und praktischen, als vom historischen und spekulativ philosophischen Standpunkte aus — alles bisher Gegebene ist bis jetzt noch mehr oder minder gelungener, wenn auch höchst dankenswerther Versuch — würde für den Komponisten und ausübenden Musiker, für das gesammte gebildete Publikum und endlich für die Vervollkommnung der Tonkunst selbst ein außerordentlich reicher Segen entspringen. Vergl. auch Kunst, Musik, Schönheit.

Aesthetisch, in wörtlicher Bedeutung: Alles, was der Empfindung, dem Gefühle, besonders dem innern, geistigen Gefühle angehört; sodann was in das Gebiet der Aesthetik (s. d. Art.), des sogenannten guten Geschmacks gehört. Kunst und Poesie, als zunächst auf das Gefühl wirkend, haben die Aufgabe, in allen ihren Darstellungen ästhetisch im besondern Sinne zu sein, dem guten Geschmacke überall zu entsprechen, also ebenso das Handwerksmäßige, Triviale, als das Widrige, Gemeine von sich fern zu halten. Es ist ein aus oberflächlicher Anschauung entspringender Irrthum, jede Darstellung des Häßlichen für unästhetisch zu halten. Schiller's Franz Moor, Mozart's Monostatos, Beethoven's Pizarro, sind weder schön noch erhaben, sind an sich betrachtet häßliche Gestalten. Doch wird Niemand behaupten wollen, daß sie an ihrer Stelle und in der dichterischen oder musikalischen Darstellung unästhetisch seien. Praktisch mit

Digitized by Google

Bezug auf die Tonkunst betrachtet, sind z. B. schneidende oder gehäufte Dissonanzen, widerhaarige Rhythmen, unzusammenhängende Harmoniefolgen, excentrische Modulationen, zerrissene melodische Phrasen, selbst die einzelnen komischen Effecte, wie sie in materieller Malerei die Musik hervorzubringen vermag, an und für sich gewiß nicht schön. Jedenfalls aber sind sie ästhetisch, sobald ihre Verwendung von künstlerischem Bewußtsein getragen, der Idee, dem auszudrückenden Gedanken, der durch die Situation bedingten Empfindung entspricht, sobald auch in ihnen der innere Halt und Zusammenhang, die innere Uebereinstimmung einer Phantasieschöpfung (die ästhetische Wahrheit) sich bekundet. Der bloße Abklatsch der Natur in Darstellungen, welche die Kunst zu vermitteln hat, kann im höheren Sinne ästhetisch nicht genannt werden, sofern es Aufgabe der letzteren ist, stets bis auf einen gewissen Punkt wenigstens zu idealisiren; am wenigsten wird ein solcher Abklatsch so bezeichnet werden dürfen in der Tonkunst, welcher die Möglichkeit, ihren Stoff plastisch, wie die übrigen Künste, oder den reflektirenden Gedanken klar und bestimmt durch das Wort vermittelt, wie die Poesie, zu gestalten, nicht im gleichen Maaße gegeben ist. Wenn man aber alle Vorstellungen, die durch die Einbildungskraft versinnlicht und auf gefällige Art ausgedrückt sind, die Vorstellungen des Schönen, des Erhabenen und selbst des Häßlichen in dem schon angedeuteten Maaße, unter die Kategorie der ästhetischen Ideen subsumiren kann, so hat auch der Sprachgebrauch uns gewöhnt, mit Rücksicht auf die erste allgemeine Bedeutung des Worts, von einem ästhetischen Gefühl und einem ästhetischen Urtheil da zu reden, wo es sich lediglich um das reine, sinnliche Wohlgefallen handelt, das ein Kunstwerk, ein Tonstück ohne alle Berücksichtigung seiner etwaigen Bedeutung erregt — und um das unbefangene Aussprechen dieses Wohlgefallens, das freilich nicht eigentlich ein Kunst- (ästhetisches) Urtheil, sondern nur eine, natürlich Jedem unverwehrte, subjektive Meinungsäußerung sein kann, die nicht von Kunstprincipien ausgeht, sondern allein auf dem jedesmaligen Standpunkte der Geschmacksbildung des Einzelnen basirt. Man sollte da eigentlich dieses „ästhetische Gefühl" nur als das Gefühl des Angenehmen, dieses „ästhetische Urtheil" nur als das Aussprechen des subjektiven Eindrucks bezeichnen. Es giebt sehr viele Tonstücke, die angenehmen Eindruck hervorbringen, die harmonisch, formell durchaus regelrecht, gründlich, tadellos, vielleicht mit großer Gewandtheit in Verwendung der technischen Kunstmittel gearbeitet, und doch nichts weniger als ästhetisch sind. Ebenso kann der Vortrag eines Tonstücks technisch untadelhaft und durchaus korrekt sein, ohne daß man ihn ästhetisch nennen dürfte. Dies wird nur da der Fall sein können, wo dem Tonstücke, dem kleinsten wie dem größten, in Wahrheit eine Idee zu Grunde liegt, wo alle äußeren Mittel und Formen der Darstellung (und ebenso auch der Vortrag) dieser Idee entsprechen, wo das rechte Maaß zur Versinnlichung derselben streng inne gehalten, der richtige und einfachste Weg zur Verlebendigung derselben auch im Gemüthe des Hörers verfolgt, auch er zu geistiger Theilnahme und Thätigkeit erregt wird. Die Principien der Aesthetik der Tonkunst geben dazu die nöthige Handleitung, das innewohnende ästhetische Gefühl aber und dessen wohlgeleitete Ausbildung durch

Digitized by Google

sorgsames Studium der Natur und Kunst und ihrer Werke muß dabei das beste thun.

Aeußerst, als Zusatz zu Tempozeichnungen, den höchsten Grad ausdrückend (ital. di molto), z. B. Adagio di molto, äußerst langsam.

Aeußerste Stimmen, auch Außenstimmen, in mehrstimmigen Kompositionen für Gesang der Sopran und Baß, für Instrumente z. B. erste Violine und Contrabaß, oder die entsprechenden Blasinstrumente, zum Unterschiede von den dazwischen liegenden, mehr ausfüllenden Mittelstimmen. Die Fortschreitungen der ä. St. fallen dem Zuhörer vorzugsweise in's Ohr, und ist deshalb ihre Führung strengeren grammatischen Regeln unterworfen, wie man z. B. bei Führung derselben die in den Mittelstimmen wohl zulässigen verdeckten Quinten und Oktaven, unregelmäßige Auflösungen ꝛc. wohl zu vermeiden hat.

Aevia, Abkürzung des Wortes Allelujah durch Auslassung der Konsonanten, wie sie in älteren Kirchstücken bisweilen vorkommt.

Affābile, angenehm, gefällig, freundlich, liebreich.

Affabili-Westenholz, eine der berühmtesten Sängerinnen in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. 1725 in Venedig geboren, glänzte sie schon in früher Jugend an den bedeutendsten Bühnen Italiens, von wo sie 1756 mit einer italienischen Operngesellschaft nach Lübeck kam. Hier erregte sie, wie später in Hamburg, sowohl durch den bedeutenden Umfang, als die Klarheit und das Metall ihrer Stimme, durch deren außerordentliche Biegsamkeit, durch den ausdrucksvollsten Vortrag namentlich im Adagio, nicht minder durch die treffliche und klare Aussprache auch des deutschen Textes, außerordentliches Aufsehen. Später ward sie als Hofsängerin in Schwerin engagirt und verheirathete sich mit dem dortigen Kapellmeister Westenholz. Sie starb daselbst allgemein betrauert i. J. 1776.

Affannāto, unruhig, wehmüthig, ängstlich.

Affect (Affetto), eine heftigere, aber schneller vorübergehende Gemüthsbewegung, eine schnell entstehende Erregung und Aufwallung der Seele; sonach der Gegensatz von Leidenschaft, welche die Seele dauernd und anhaltend einnimmt, wie Kant so treffend erklärt: „Der Affect ist eine Fluth, welche die Dämme durchbricht, die Leidenschaft ein Strom, der sich immer tiefer eingräbt" — wenn auch die Unterscheidung der älteren Psychologen, wonach die Affecte dem Gefühls-, die Leidenschaften dem Begehrungsvermögen zugeschrieben wurden, mit der Lehre von den verschiedenen Seelenvermögen selbst aufgegeben ist. Die Affecte sind je nach dem Grade der Erregung verschieden; sie können betäubend, selbst todbringend wirken. Uebrigens giebt es aufregende (excitirende), z. B. Freude, Zorn, Rache ꝛc. und niederschlagende (deprimirende), z. B. Gram, Betrübniß, Schreck ꝛc. und sie stellen sich auch in körperlichen Veränderungen dar (Erröthen, Erblassen, selbst unter Umständen Lachen und Weinen). Die Gefühle, welche den Affect nicht bilden, sondern nur ihn begleiten, sind angenehme oder unangenehme, oder gemischte, z. B. möglicherweise bei der Ueberraschung. Lebhaftigkeit und Dauer der A. hängt ebensowohl von den Vorstellungen, durch welche sie erregt werden, und von dem Interesse derselben für

den Einzelnen, als von der Phantasie und dem sogenannten Temperament ab. Die Darstellung derselben nach den verschiedensten Richtungen hin ist eine Hauptaufgabe der Musik und erfordert, wie aus den gegebenen Andeutungen schon hervorgeht, eine außerordentliche Mannichfaltigkeit der Nuancirung, der wohlerwogensten und feinsten Unterschiede, soll sie wahr und charakteristisch sein, und weder der nöthigen Bestimmtheit entbehren, noch übertrieben und schroff erscheinen, wobei noch festzuhalten ist, daß auch in der Zeichnung des höchsten Affects stets das ästhetische und ethische Moment, das jede Kunstdarstellung bedingt, in seinem Rechte bleiben muß. Strenges Festhalten am Princip des Schönen, neben tieferem psychologischen Studium und feiner Beobachtungsgabe sind dem Tondichter dafür unerläßlich.

Affectvoll, affettuōso patetĭco.

Affettuōso, auch affettuosamente und con affetto, mit warmem Gefühlsausdruck, mit herzlich-innigem, auch wohl leidenschaftlichem Vortrage; bezieht sich zunächst auf die Melodie und fordert einen warm-empfundenen, fein schattirten Vortrag derselben, mit Vermeidung aller grellen Färbung. Bisweilen ohne weitere Tempobezeichnung über einem Tonstück, bezeichnet es ein zwischen Adagio und Andante liegendes Zeitmaaß. Affettuosissimo, der höchste Grad des Affettuoso.

Affillard, Michel l', Mitglied der kön. Hofkapelle zu Paris, bis zum Anfang des vorigen Jahrhunderts, starb im April 1708 zu Versailles. Namentlich auch als Gesanglehrer scheint er eines großen Rufs genossen zu haben. Dafür sprechen die von ihm herausgegebenen Principes très-faciles pour apprendre la Musique, qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le chant jusqu'au point de chanter toute sorte de Musique proprement, et à livre ouvert. 1705 erschien die erste, und schon 1710 die sechste Auflage; 1717 erschien noch eine neue in Quartformat. Das Werk ist namentlich auch deshalb bemerkenswerth, weil der Verfasser zu Anfang eines jeden, von ihm als Beispiel angeführten Gesanges das Tempo nach dem Chronometer von Sauveur angegeben.

Afflitto, con affliziōne, betrübt, wehmüthig, schmerzlich.

Affrettando, Affrettōso, eilend im Tempo, treibend.

Afranio, Kanonikus zu Pavia, wo er auch gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts geboren war (nach Andern zu Ferrara). Ihm wird die Erfindung des Fagotts zugeschrieben, die er um das Jahr 1539 gemacht haben soll. Trotz manchem gegen diese Annahme erhobenen Bedenken werden wir sie doch als begründet annehmen müssen, da der gelehrte Kanonikus zu St. Lateran, Ambr. Tes. Albonesio in seiner, 1539 zu Pavia gedruckten und dem Afranius dedicirten Introductio in Chaldaicam linguam etc. Seite 179 zugleich eine Beschreibung und Abbildung desselben (Descriptio ac simulacrum Phagoti Afranii) davon giebt. Walther's Angabe (in s. Mus. Lex.), ein gewisser Afiano sei der Erfinder, beruht deshalb wohl auf einem Irrthum.

Afzelius, David Aug., Sprosse eines berühmten schwedischen Gelehrtengeschlechts, geb. 6. Mai 1785, seit 1821 Pfarrer zu Enköping, als Dichter

und Alterthumsforscher rühmlich bekannt, ist hier bemerkenswerth wegen der von ihm im Verein mit Geijer in drei Bänden herausgegebenen schwedischen Volkslieder (Svenska Folkvisor), denen die alten Melodien beigefügt sind, welche von Häffner in Upsala und Gronland in Kopenhagen bearbeitet wurden.

Agada, ein in Aegypten und Abyssinien gebräuchliches Blasinstrument (auch Kwetz genannt), in der Form und dem Tone unserer Flöte ähnlich, nur daß es mit einem Mundstück, gleich dem unsrer Klarinette angeblasen und gleich dieser gerade hinunter, nicht der Queere, wie die Flöte, angesetzt wird.

Agāpen, Liebesmahle, die in den ersten Jahrhunderten des Christenthums gebräuchlichen und gemeinhin mit dem Abendmahle verbundenen, gemeinsamen Mahlzeiten der Christen, hervorgegangen aus den heiligen Mahlzeiten der Juden, wie wir davon ein Beispiel bei der Einsetzung des Abendmahls selbst finden. Alle genossen da, als eine Andeutung der Bruderliebe und Nachahmung der Gütergemeinschaft der ersten christlichen Gemeinde, gemeinsam von den dargebrachten Gaben (Oblationen) — die Armen auf Kosten der Begüterten —, wie wir das schon zu den Zeiten der Apostel (1. Kor. XI. und im Briefe Jud. V. 12) finden. Sie waren auch mit Gesängen verschiedener Art verbunden, die indeß mindestens seit der Zeit, als die Agapen aus den Privathäusern in gemeinsame Versammlungslokale, später in die Kirchen selbst, verlegt wurden, und namentlich auch schon während der Christenverfolgungen, ausschließlich den Charakter religiöser Hymnen annahmen (welchen selbst man auch wohl bisweilen den Namen Agapen beilegte), und sonach wesentlich zur allmäligen Ausbildung des Kirchengesanges beitrugen. Schon Justinus Martyr, um 150 n. Chr., war dafür sehr thätig; nicht minder Tertullian (180), und noch mehr Klemens von Alexandrien (um 190 n. Chr.), der den Gesang weltlicher Lieder bei den Agapen gänzlich untersagte, auch statt der bisher dabei zur Begleitung angewendeten Flöte den Gebrauch der sogenannten Davidsharfe für diesen Zweck anordnete. Später wurden die betreffenden Hymnen und Psalmen ritualmäßig ausschließlich für den Gebrauch bei den Agapen bestimmt und durften außerdem nicht angewendet werden. Als allmälig die Gemeinden mehr und mehr anwuchsen, die Sitte der Agapen, die in gewisser Weise von der Brüdergemeinde noch geübt wird, mancherlei Beschwerlichkeiten herbeiführte, auch wohl zu Ueppigkeiten mancher Art Anlaß gab, wurden sie in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts von mehreren Konzilien nicht nur aus den Kirchen verwiesen, sondern förmlich verboten, doch nur mit großer Mühe allmälig unterdrückt.

Agathokles, berühmter Musiker des griechischen Alterthums, um den Anfang des Perikleischen Zeitalters, etwa 450 v. Chr., in Athen heimisch; Musiklehrer des Tonsetzers Damon von Athen, der zur Zeit der höchsten Blüthe der dramatischen Kunst in Griechenland wesentlichen Einfluß auf die musikalische Weiterbildung der Tragödie übte.

Agathon, der berühmteste Sänger und Gesangskünstler der Griechen, zugleich namhafter Dichter, nach dem Zeugniß des Aristoteles und Platon, ein Schüler des Sokrates und Prodikus, lebte in den Jahren 398—338 v. Chr., ward im Tempel zu Delphi erzogen und war wegen der Schönheit seiner

Digitized by Google

Stimme und des trefflichen Vortrags so anerkannt, daß seine Leistungen fast sprichwörtlich geworden. In einem großen dichterisch-musikalischen Wettkampfe ward er einst von 30,000 Zuhörern einstimmig als Sieger begrüßt. Die Behauptung, er sei der Erfinder der tragischen Chöre gewesen, beruht auf einem Irrthum, da diese schon ein Jahrhundert früher von Aeschylus (s. dies.) angewendet wurden, und hat ihren Grund wahrscheinlich in der Verwechselung mit einem andern Agathon, der etwa um das Jahr 450 v. Chr. in Athen gelebt und die tragischen Chöre vervollkommnet haben soll.

Agazzari, Agostino, aus einem adeligen Geschlechte Italiens, geb. am 2. Dezbr. 1578 zu Siena (nicht 1598, wie Einige behaupten, da schon 1600 eine Sammlung Madrigali armoniosi von ihm im Drucke erschien), ein sehr bedeutendes musikalisches Talent, Schüler des berühmten Ludovico Viadana (s. dies.), unter dem er die Tonsetzkunst und namentlich auch die von dem genannten Meister neuerfundene Gattung der sogenannten Kirchenkonzerte gründlich kennen lernte, und zur weiteren Verbreitung der letzteren viel beitrug. Ursprünglich nur die Musik zu seinem Vergnügen betreibend, zog ihn dieselbe so unwiderstehlich an und sein Talent entfaltete sich so außerordentlich, daß er sie zum Lebensberufe erwählte. Er hielt sich längere Zeit am Hofe des Kaisers Matthias zu Wien auf, kehrte dann nach Italien zurück und ward Kapellmeister von S. Apollinare und des deutsch-ungarischen Kollegiums in Rom, wo er die erwähnte neue Gattung der Kirchenkonzerte einführte. Später ward er zum Kapellmeister des römischen Seminariums erwählt, und kam dann im Jahre 1630 in gleicher Eigenschaft an die Domkirche seiner Vaterstadt, wo er am 10. April 1640 (nach Andern erst 1645) starb. Er führte den Beinamen Accademico armonico intronato, und hat eine reiche Sammlung werthvoller Madrigalen, Motetten, Psalmen, Litaneien ꝛc., von denen mehrere Werke wiederholte Auflagen erlebt haben, erscheinen lassen. Auch schrieb er 1614 zu einer Vermählungsfeier: Eumelio, dramma pastorale cogl' intermedii apparenti, das ebenfalls gedruckt ward, und libri II Sacrarum, Cantionum, binis, ternis quaternisque vocibus concinendae (op. 5 Mottectarum. Venet. 1609), welch Letzteren eine lange Abhandlung über das Instrumentenspiel, den Gebrauch der Instrumente im Konzert, sowie über die rechte Art, den Baß zu beziffern und über dem bezifferten Baß zu spielen (Del sonare sopra il Basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto), vorausgeht, aus welcher sich ergiebt, daß die sogenannte Erfindung des bezifferten Basses, welche meist ausschließlich dem Viadana zugeschrieben wird, mindestens Agazzari gleichmäßig beigelegt werden könne. E. L. Gerber führt noch ein später, zu Siena 1638, gedrucktes theoretisches Werk unsers Meisters an: La Musica ecclesiastica, dove si contiene la vera diffinitione della Musica come scienza, non più veduta, e sua nobilitá. Uns ist es nicht zu Gesicht gekommen, und weder Baini, noch selbst der fleißige C. F. Becker erwähnt desselben; es muß dahin gestellt bleiben, ob Kiesewetter's Annahme, dies sei nur eine neue Ausgabe der schon erwähnten Abhandlung über den bezifferten Baß ꝛc., begründet ist oder nicht.

Agelaus, ein griechischer Zitherspieler, etwa um 550 v. Chr., aus Tegea

Digitized by Google

gebürtig, der erste, welcher bei den großen Spielen zu Delphi mit seinem Zitherspiel, ohne Gesang, den Preis erlangte.

Agende, das Buch, in welchem für den Geistlichen von der kirchlichen Oberbehörde des Landes die Ordnung des Gottesdienstes und die Form der geistlichen Amtshandlungen vorgeschrieben ist, und das die erforderlichen Formulare, Gebete, Antiphonien und Kollekten enthält. Auch die nach dem Ritus der einzelnen Landeskirchen gebräuchlichen Gesänge, sei es für den Geistlichen allein oder den kirchlichen Sängerchor — die jetzt gemeinhin speciell sogenannte Liturgie — für den Altardienst vor oder nach der Predigt, beim Abendmahl ꝛc. sind darin enthalten. Außer den officiell eingeführten sind in der protestantischen Kirche auch mancherlei literarisch-musikalische Privatarbeiten unter diesem Namen erschienen, z. B. von Rußwurm, Naue, Rohleder u. s. w. Vgl. auch: Missale.

Agevōle (adschehw-), con agevolezza, leicht, gewandt.

Aggiustatamente (adschust-), pünktlich, genau im Takt.

Aggraver la fugue (-wéh la fühg), Vergrößerung der Fuge, s. Fuge.

Agias, ein altgriechischer Musiker, angeblich um die Zeit des Trojanischen Kriegs, etwa 1200 v. Chr., der sich bedeutende Verdienste um die Verbesserung und Veredelung der hellenischen Musik erworben haben soll.

Agiatamente (adschat-), gemächlich, bequem.

Agilitá (adschil-), con, mit Leichtigkeit (franz. avec agilité [aschil-]).

Agilmente (adschil-), munter, leicht, hurtig.

Agincour, d' (d'Aschengkuhr), zu Anfang des vorigen Jahrhunderts berühmter französischer Orgel- und Klavierspieler. Er war dritter königl. französ. Organist und zugleich als solcher bei der königl. Kapelle der Metropolitankirche zu Rouen angestellt, wo er um 1755 starb. Seit dem Jahre 1733 sind von ihm mehrere Kompositionen für Orgel und Klavier zu Paris im Stiche erschienen.

Agitāto (adschit-), auch con agitamento oder con agitazione, sehr bewegt, unruhig, leidenschaftlich. Wird bisweilen, doch mit Unrecht, als Tempobezeichnung gebraucht, wo es dann eine schnellere Bewegung andeuten soll. Es ist seinem Wesen nach lediglich Vortragsbezeichnung, und deutet eine stärkere Gemüthsbewegung, eine Leidenschaftlichkeit an, verlangt also einen heftigeren, wilderen und energischeren Ausdruck mit wachsender Tonstärke. Demgemäß kann man es nicht nur, wie gewöhnlich geschieht, den schnelleren Tempobezeichnungen (Allegro, Presto), sondern auch langsameren, z. B. dem Andante hinzufügen. — **Agitato con passiōne,** leidenschaftlich bewegt, verlangt einen noch stürmischeren Vortrag, der sich durch ein dem Charakter entsprechendes Schwanken des Tempo, bald eilend, bald zögernd, doch mit feinem Instinkt stets in das ursprüngliche Tempo zurückkehrend, um nicht die rhythmische Einheit ganz zu zerstören, kundgiebt.

Agnesi, Maria Theres. di, aus einer edlen Familie Mailand's, geboren daselbst im ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts, Schwester der durch ihre tiefe Sprach- und mathematische Gelehrsamkeit berühmten Maria Gaetana A. (geb. 1718, gest. 1799), eine sehr vorzügliche Dilettantin in der

Digitized by Google

Tonkunst, die auch als Komponistin bedeutendes Talent bewährte. Um das Jahr 1760 wurden mehrere Sonaten und Konzerte für Klavier von ihrer Komposition auch in Deutschland bekannt; außerdem hat sie eine Anzahl von Kantaten und drei Opern (Sofonisba, Ciro in Armenia, Nitocri) geschrieben, die nicht ohne Erfolg blieben. Wir kennen weder ihr Geburts- noch ihr Todesjahr, noch sonst Weiteres von ihren Lebensumständen; es scheint, als habe der leuchtende Ruhm ihrer Schwester, die ja bekanntlich einen mathematischen Lehrstuhl an der Universität Bologna inne hatte, die bescheidene Priesterin der Tonkunst gänzlich vergessen lassen.

Agnus Dei, (O Lamm Gottes), nach Joh. I. 29, ursprünglich das Gebet des katholischen Priesters während der Messe, das dieser kurz vor der Kommunion verrichtet. Dies geschah schon nach der Anordnung Gregor's des Großen, zu Ende des 6. Jahrh. Papst Sergius I. (688) bestimmte, daß dieses Gebet gleichzeitig vom Priester und von der Gemeinde gesungen werden solle, und dies geschah während der Administration der Hostie, wie noch in der Liturgie auch vieler protestantischen Kirchen, der Choral „Christe, du Lamm Gottes", die deutsche Nachbildung des Agnus Dei, bei der Austheilung des Abendmahls oder bei der Konsekration gesungen zu werden pflegt; die dreimalige Wiederholung des Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis — mit dem Schlusse: da nobis pacem, ward erst im 12. Jahrhundert allgemein angenommen. Die Bestimmung des Sergius, wonach dieser Gesang ein kirchlicher Volksgesang werden sollte, ward übrigens bald vergessen, und man überließ die musikalische Ausführung desselben dem Sängerchor. So finden wir es heute noch in der katholischen Kirche, wo nun das Agnus Dei den Schlußsatz der musikalischen Messe bildet, wie denn auch der Ausdruck selbst gewöhnlich zur Bezeichnung dieses Theils der Messe als besonderen Tonstücks gebraucht wird. S. Messe.

Agobardus, geb. in Spanien 779, kam schon als Kind nach Frankreich, widmete sich dem geistlichen Stande und ward 808 zum Koadjutor des Erzbischofs zu Lyon gewählt und später selbst mit dieser Würde bekleidet. Ein sehr gelehrter Mann und eifriger Ketzerverfolger, ward er durch des Amalarius Schrift De Ecclesiae officiis zu einer heftigen Widerlegung angereizt, die in seinem Traktat De divina Psalmodia erschien, und der bald darauf noch sein Tractatus de correctione Antiphonarii folgte. Beide Schriften sind für den Musikhistoriker von Wichtigkeit, und finden sich in der Ausgabe seiner Schriften von Papyrius Masson, Paris 1605; später (1666) nochmals gedruckt. Agobardus starb am 6. Juni 840 zu Saintonge.

Agoge, in der griechischen Musik diejenige Art der Melodieführung, bei welcher die einzelnen Töne stufenweise aufeinanderfolgen, ohne daß indeß eine anderweite melodische Ausschmückung dadurch ausgeschlossen gewesen wäre, wenn nur die accentuirten Melodienoten jenem stufenweisen Gange auf- oder abwärts treu blieben. Lateinisch nannte man diese Gänge Ductus, und zwar D. rectus, wenn sie aufwärts, D. reversus, wenn sie abwärts, und D. circumcurrens, wenn sie wechselnd in auf- und absteigender Reihe gingen.

Agoge rhythmica, bei den Griechen das, was wir Tempo, Zeitmaaß, nennen.

Digitized by Google

Agon, jeder Kampf, in welchem Einer dem Andern es vorzuthun strebt, also Wettkampf. Bei den Griechen hießen Agones die Kampfspiele (olympische, pythische, nemeische, isthmische), welche zu gewissen Zeiten als große Volksfeste angestellt wurden, und wo man in Ring- und anderen Kämpfen, in der Dicht- und Tanzkunst, in der Musik, den Preis zu erringen suchte. Die Kampfrichter, Agonotheten oder Athlotheten genannt, hatten den Sieg zuzuerkennen und die Preise zu vertheilen, wie sie auch für die Aufrechthaltung der herkömmlichen Gebräuche Sorge tragen, etwa vorfallende Zwistigkeiten schlichten mußten und dgl. m. Wie in der Blüthezeit des alten Hellas die Kenntniß der Musik zu den unerläßlichen Forderungen gehörte, die man an jeden höher gebildeten Mann stellte, so mußte natürlich auch die Jugenderziehung auf die Erlangung dieser Kenntniß hinarbeiten, und zur Belebung wissenschaftlicher Bildung dienten namentlich in Athen die sogenannten Agones Musikoi, Wettkämpfe zur Uebung, welche im Odeon abgehalten wurden, und bei denen man poetische und oratorische Versuche, Vorlesungen und Tonstücke mittheilte, um dadurch sich des Preises würdig zu machen.

Agonothet (auch Athlothet), s. d. vor. Art.

Agosti, ein in Rußland in der Mitte des vorigen Jahrhunderts lebender Komponist, dessen komische Opern viel Glück machten, wie denn auch in Deutschland um 1780 seine aus dem Italienischen übersetzte Oper: „Ein Herbstabenteuer oder der Junker von Gänsewitz" mit großem Beifall auf vielen Bühnen gegeben ward. Er war jedenfalls ein bedeutendes Talent und in seinen Kompositionen tritt viel Frische und Feuer, aber auch eben so viel geniale Liederlichkeit zu Tage, die nirgend Maaß hält, nirgend an Regel und Norm sich bindet. Die Folge davon: er ist bald wieder spurlos untergegangen und vergessen. Von seinen Lebensumständen ist uns nichts Näheres bekannt geworden.

Agostini, Ludovico (auch wohl Luigi), geb. zu Ferrara 1534, Geistlicher (später auch Protonotarius apostolicus) und verdienstvoller Komponist, deshalb vom Herzoge Alphons II. von Este zum Kapellmeister ernannt; auch ein geschätzter Dichter. Von seinen Kompositionen ward eine Sammlung Messen, Vespern, Motetten, Madrigalen und Sinfonien kurz vor seinem Tode (er starb 20. September 1590) gedruckt.

Agostini, Paolo, geb. zu Vallerano um 1593, einer der bedeutendsten, gelehrtesten und genialsten Tonkünstler seiner Zeit, Schüler und Schwiegersohn des berühmten Nanini, ward in Anerkennung seines eminenten Talents und seiner tiefen Kenntnisse schon früh zu wichtigen musikalischen Aemtern berufen und bekleidete nacheinander die Organistenstellen an den Kirchen zu Sta. Maria Trastevere, zu S. Lorenzo in Damaso und zu St. Peter in Rom, bis er 1626 als Ugolini's Nachfolger wirklicher Kapellmeister im Vatican wurde, als welcher er indeß schon 1629 im 36. Jahre seines Alters (nicht wie Andere wollen, erst 1660 in hohem Alter) starb. Das Märchen Pitoni's, Agostini habe seinen Mitschüler Ugolini zu einem Wettkampfe in der Komposition herausgefordert und da dieser denselben nicht angenommen, habe man ihn entlassen — nachdem er von 1620—1626 Kapellmeister zu St. Peter gewesen und sich als gründ-

Digitized by Google

lichen Tonkünstler vielfach bewährt — und an seine Stelle unsern A. berufen, hat Baini bereits ausreichend widerlegt. Er war schon nach dem Urtheile seiner Zeitgenossen, einer der geistreichsten und talentvollsten Tonkünstler, und einer der Ersten, welcher für 16, 24, ja 48 Stimmen zu 4, 6, und 12 Chören schrieb. Als einst Papst Urban VIII. in den Vatican kam, während Agostini eine seiner 48stimmigen Messen aufführte (Manuscripte derselben finden sich in der Bibliothek des Hauses Corsini alla Lungara und im Archiv des Vatican), verweilte er dort und hörte erfreut bis zum Ende zu, worauf er als Zeichen seiner Befriedigung den Meister mit freundlicher Kopfneigung grüßte. Gedruckt sind von seinen Kompositionen zu Rom 2 Bücher Magnificat und Antiphonen, und 5 Bücher acht- und zwölfstimmige Messen in den Jahren 1619—1628. Außerdem hat P. Martini im 2. Theil seines Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di Contrappunto, als Beispiel ein Agnus Dei A.'s aufgenommen, in welchem drei verschiedene Kanons selbständig und doch eng verbunden, dabei nach Melodie und Harmonie durchaus natürlich und ungezwungen durchgeführt sind, und das in den werthvollen Anmerkungen des Pater Martini mit Recht als ein Muster, ja als ein Erzeugniß des höchsten Genies wie der tiefsten Wissenschaft so der praktischen Gewandtheit gerühmt wird. — Uebrigens ist er nicht mit einem gleichzeitig lebenden Tonkünstler desselben Namens (der übrigens wohl richtiger Agostino genannt wird) zu verwechseln; dieser war in Pisa heimisch, und ließ 1611 in Rom ein Werkchen: Battuta della Musica, erscheinen.

Agostini, Pietro Simone, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts römischer Ritter, der sich am Hofe zu Parma aufhielt, ein geschickter Musiker, von welchem 1680 zu Venedig eine Oper: Il Ratto delle Sabine, gegeben ward. Giuſ. Paolucci giebt in seiner Arte prattica del Contrappunto auch eine kontrapunktische Arbeit unsers A., als Beispiel zur Nachahmung, und wenn wir daneben zu gleichem Zwecke Beispiele von Orlando Lasso, Palestrina, Caldara, Marcello, Fux, Händel, Morales, Clari ꝛc. finden, so wird schon daraus sich ergeben, wie hoch man diesen Agostini in seiner Kunst zu stellen hat. Leider ist nichts Näheres über seine Lebensumstände bekannt.

Agrell, Johann, geb. zu Löth in Ostgothland am 1. Febr. 1701, auf dem Gymnasium zu Linkjöping vorgebildet, widmete sich dann auf der Universität Upsala dem Studium der schönen Wissenschaften und der Musik. Schon 1723 erhielt er einen ehrenvollen Ruf als Kammermusikus nach Kassel und blieb hier bis zum Jahre 1746, während welcher Zeit er als Violin- und Klaviervirtuos eine größere Anzahl der deutschen Höfe bereisete und überall mit Beifall aufgenommen ward, und auch Italien mehrmals besuchte. Im letztgenannten Jahre ward er nach Nürnberg als Kapellmeister berufen, wo er bis zu seinem Tode (19. Januar 1765) blieb. Im Stich erschienen von ihm Klavierkonzerte und Klaviertrio's, Sinfonien, Klavier- und Violinsolo's, die zu seiner Zeit höchst beifällig aufgenommen wurden und in Wahrheit Zeugnisse eines erfreulichen, tüchtig gebildeten Talents sind. Er soll auch Kirchenkantaten, Magnificat und andere ähnliche Werke komponirt haben, die aber, wie seine „Anleitung zur Komposition" und

Digitized by Google

seine „Tabellen für den Generalbaß und die Tonsetzkunst" und nicht minder seine einst sehr beliebten Serenaden nicht veröffentlicht worden sind.

Agréments (Agremängh), musikalische Verzierungen, Vorschläge, Triller ꝛc.

Agresta, Agostino, nach Scipione Ceretto's Zeugniß in seinem, 1601 zu Neapel erschienenen Werke: Della pratica musicale vocale e stromentale, einer der größten Komponisten der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von dessen Schicksalen und Verhältnissen indeß nichts weiter verlautet. Er mag hier erwähnt sein, um daran die Bemerkung zu knüpfen, daß die damalige Zeit, wie es ja auch heutzutage wohl noch geschieht, nicht eben sparsam mit den Superlativen des Lobes und der Anerkennung umging, und daß man sich also sorglich hüten muß, ohne sonstige augenfällige Beweise gar zu viel auf derlei Nachrichten zu bauen.

Agricola, Alexander, ein Niederländer von Geburt, Schüler Ockenheim's, ein sehr bedeutender Kontrapunktist zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts, Kapellmeister Philipps von Spanien, starb im sechzigsten Lebensjahre zu Valladolid; aber weder sein Geburts-, noch sein Todesjahr sind bis jetzt ermittelt. Eine Anzahl seiner Werke wird, nach Baini's Bericht, im Archiv der päpstlichen Kapelle aufbewahrt, und Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendrucks mit beweglichen Metalltypen, gab in seinen ersten derartigen Druckversuchen in Venedig, wofür er von der Repubik ein Privilegium erhielt, fünf Messen Alex. A.'s heraus, und zwar im Jahre 1504, nachdem er schon ein Jahr früher in einer Sammlung von 150 weltlichen Gesängen auch eine Anzahl solcher von diesem Komponisten veröffentlicht hatte. Aus ihnen ergiebt sich unzweifelhaft die große Bedeutung des Meisters für die damalige Zeit, und es ist für das Studium der Musikgeschichte zu bedauern, daß die meisten seiner Werke verloren gegangen sind.

Agricola, Geo. Ludw., ward in der Nähe von Sondershausen am 25. Octbr. 1643 geb., studirte zu Leipzig und Wittenberg Theologie und ward auch Magister, hatte sich aber stets mit Vorliebe dem Studium der Tonkunst zugeneigt und nahm daher mit Freuden einen an ihn 1670 ergangenen Ruf als Kapellmeister nach Gotha an. Er gab mehrstimmige Buß- und Kommunionlieder, deutsche geistliche Madrigale zwei- bis sechsstimmig, Sonaten, Präludien, musikalische Nebenstunden ꝛc. heraus, in denen er sich als einen achtungswerthen Künstler zeigt, starb aber schon 1676 (nach Andern 1672) zu Gotha.

Agricola, Johann, ein Schulmann in Erfurt und gewandter Kontrapunktist, jedenfalls zu Ende des 16. Jahrhunderts; denn damals sind vier- bis achtstimmige Motetten und andere kirchliche und Festgesänge aufs ganze Jahr von seiner Komposition in Nürnberg gedruckt worden, wie der Pfarrer Geo. Draudius in seiner 1611 (und 1625) erschienenen Bibliotheca classica sive Catalogus officinalis ꝛc. angiebt. Uns ist nichts davon bekannt geworden.

Agricola, Joh. Friedrich, geb. am 4. Januar 1720 zu Dobitschen bei Altenburg, widmete sich in Leipzig dem Studium der Rechtswissenschaft; doch überwog seine Neigung zur Musik mächtig und so ward er in den Jahren 1738 bis 1741 Schüler des Altmeisters J. S. Bach, und gewann sich namentlich

Digitized by Google

eine eminente Fertigkeit im Klavier- und Orgelspiel. Im letztgenannten Jahre begab er sich nach Berlin, wo er bald den Ruf des größten Orgelspielers errang, und die freiere Komposition unter der Leitung von Quanz studirte. Sein Talent, obwohl kein original-schöpferisches, verschaffte ihm mannichfache Anerkennung, und als 1750 ein von ihm komponirtes Intermezzo: Il Filisofo convinto, in Potsdam vor dem Hofe gegeben und beifällig aufgenommen worden, erhielt er den Titel eines K. Preuß. Hofkomponisten. Schon 1753 finden wir ihn im Verzeichniß der damals mit Recht hochberühmten Berliner Kapelle als Kompositeur und Klavierspieler neben Karl Phil. Eman. Bach und Nichelmann aufgeführt, und nach Graun's Tode ward er 1759 kön. Kapellmeister. Er schrieb für das Berliner Theater die Opern: Cleofide, Il Tempio d'Amore, Achille in Sciro, L'Amore di Psiche, Ifigenia in Tauride, und außer dem oben erwähnten noch das Intermezzo: La Ricamatrice divenuta Dama — außerdem viele Instrumentalsachen, darunter auch Concerti grossi, und einige Kirchenkompositionen, von denen der 21. Psalm in Partitur gedruckt worden. Doch sind seine gesammten Kompositionen dem Zeitgeschmacke verfallen und vergessen. Jedenfalls war er ein weit bedeutenderer Kritiker und Theoretiker als Komponist. So gab er eine Uebersetzung von Tosi's Anleitung zur Singkunst, mit werthvollen Anmerkungen heraus, verfaßte die Zusätze zu Adlung's Musica mechanica organoedi, und lieferte viele kritische und ästhetische Abhandlungen für Zeitschriften, auch angeblich für das Sulzer'sche Lexikon. In seiner ehrenvollen, aber schwierigen Stellung als Kapellmeister wußte er sich bis zu seinem, am 12. Novbr. 1774 erfolgten Tode zu behaupten. Im Jahre 1751 hatte er sich mit Benedetta Emilia Molteni, einer der berühmtesten Sängerinnen der damals so trefflichen Berliner italienischen Oper, welche am 24. Oktbr. 1722 zu Modena geboren, eine Schülerin Porpora's, Hasse's und Salimbeni's war, verheirathet. Im Jahr 1742 kam sie nach Berlin, und erregte durch ihren großen Stimmumfang, vom kleinen a bis zum dreigestrichenen d, wie durch die schöne Stimme an sich, die außerordentliche Reinheit der Intonation, ihre erstaunliche Bravour, namentlich den vollendeten Triller, und die treffliche Textaussprache sowohl des Italienischen als des Deutschen, die größte Bewunderung, welche sie sich bis in ihr funfzigstes Lebensjahr, wo sie (1772) von der Bühne zurücktrat, ungeschwächt zu erhalten wußte. Frau Agricola-Molteni folgte wenige Jahre später ihrem Gatten im Tode nach; sie starb um 1780 zu Berlin.

Agricola, Martin, 1485 (oder 1486) von armen Eltern zu Sorau in Schlesien geboren, erwarb sich, ohne sonderliche äußerliche Unterstützung, meist aus Büchern als Autodidakt eine ehrenwerthe klassische und musikalische Bildung, und begab sich 1510 nach Magdeburg, wo er kümmerlich durch Ertheilung von Privatunterricht sein Leben zu fristen suchte. 1524 erhielt er die dortige Kantorstelle, und ward sonach der erste Kantor in Magdeburg nach der Reformation, der auch zuerst den deutschen Choral in den dortigen Kirchen einführte, und zuerst die bis dahin übliche sogenannte deutsche Tabulatur, d. h. den Gebrauch, die Töne über den Sylben mit Buchstaben zu bezeichnen, abschaffte und die Gesänge in unsre Noten umsetzte. Seine äußere Stellung war immer noch eine ärmliche geblieben;

Digitized by Google

aber emsig und unermüdet, bescheiden und anspruchslos wirkte er für die Tonkunst zu seiner eigenen und Anderer Ausbildung. Neben den besten Musikern seiner Zeit wird auch er mit Ehren genannt, und eine Reihe praktischer und (überwiegend mehr) theoretischer Werke zeugen von seinem Fleiß und seinen ausgebreiteten Kenntnissen. Seine Musica instrumentalis, wie die Musica figuralis deutsch, ist für die Instrumentalkenntniß der damaligen Zeit werthvoll, weniger um der Beschreibung, als um der höchst saubern Abbildungen der Instrumente willen, welche bei weitem besser, als die bekannten bei Prätorius, sind. Besonders interessant, obwohl an praktischem Werth den frühern nachstehend, scheint eine deutlicher und faßlicher behandelte Ausgabe dieses Werks (von dem Verfasser selbst besorgt) zu sein, welche C. F. Becker als bisher den Literatoren entgangen, erwähnt. Der thätige und tüchtige, stillbescheidene Agricola entschlief, fast 70 Jahr alt, am 10. Juni 1556 zu Magdeburg.

Agricola, Rudolph, geb. im August 1443 zu Baflo bei Gröningen, eigentlich Rolof Huysmann, welchen Namen er latinisirte, ein Zögling des Thomas a Kempis zu Zwolle, studirte dann zu Löwen und Paris, hörte auch später in Ferrara und Pavia die berühmtesten Gelehrten seiner Zeit. Er war ein Polyhistor im edeln Sinne des Worts, und wird als Sprachforscher, Theolog und Philosoph, wie als Redner, Dichter und Maler mit gleich großem Ruhme genannt. Aber auch als Tonkünstler war er bedeutend (vielleicht ein Schüler Ockenheim's), und sein Lautenspiel wie seine Kompositionen mehrstimmiger holländischer Lieder fanden reiche Anerkennung selbst in Italien. Seine Wirksamkeit war vornehmlich eine persönliche, wie er sie auf seinen vielfachen Reisen entwickeln konnte; man schreibt ihm auch die Anregung und thätige Mitwirkung zur Erbauung der berühmten Orgel in Gröningen (1479) zu. Auf Einladung seines Freundes Dalberg, des pfälzischen Kanzlers und Bischofs von Worms, begab sich A. 1483 nach Heidelberg, wo er theils selbst weiter studirte, theils vielfach besuchte Vorlesungen hielt, ohne doch von größeren Reiseunternehmungen abzustehen. Von einer solchen aus Italien kaum nach Heidelberg zurückgekehrt, starb er daselbst sehr unerwartet im kräftigsten Mannesalter am 28. Oktbr. 1485.

Agthe, Karl Christian, geb. zu Hettstädt in der Grafschaft Mannsfeld 1762, ein sehr wackerer Komponist und tüchtig gebildeter Tonkünstler im Allgemeinen, Hoforganist des Fürsten von Bernburg zu Ballenstädt. Er war ein trefflicher Orgelspieler, schrieb Klaviersonaten, Gesänge und Lieder (darunter ein sehr werthvolles lyrisches Gemälde: „Morgen, Mittag, Abend, Nacht"), das Ballet Philemon und Baucis, und fünf Opern: Alfontius und Lydippe, das Milchmädchen, Martin Velten, Erwin und Elmire, die Spiegelritter (1795) — welche sämmtlich ihrer Zeit mit großer und verdienter Anerkennung aufgenommen wurden. A. besaß eine reiche Fülle musikalischer Ideen und lieblicher, ansprechender Melodien, bedeutende Leichtigkeit und Gewandtheit in kunstgerechter Ausarbeitung — mit einem Worte, er war ein sehr bedeutendes Talent, das bei seinem großen Fleiße des wahrhaft Schönen und Anerkennenswerthen gewiß noch Viel geleistet haben würde, hätte ihn der Tod nicht schon in der Blüthe seiner Jahre hingerafft: er starb 27. Novbr. 1797 zu Ballenstädt. —

Digitized by Google

Zwei andere Tonkünstler desselben Namens mögen hier gleichzeitig erwähnt werden, nämlich Friedr. Wilh. **Agthe,** geb. 1794 zu Sangerhausen, 1822 als Kantor und Musikdirektor an die Kreuzkirche nach Dresden berufen, wo er bis zum Jahre 1830 wirkte und auch als Komponist, namentlich für Gesang und Kirchenmusik thätig war. Da erlitt er eine Verstandeszerrüttung und mußte in die Irrenheilanstalt Sonnenstein gebracht werden, wo er wenige Jahre nachher starb — und Albert **Agthe,** der in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts mit mehren interessanten, und namentlich auch instruktiven Pianofortekompositionen (auch Gesängen, die aber keinen besondern Werth haben) sich bekannt machte, indeß bald wieder verstummte, und über den Weiteres nicht bekannt geworden.

Aguado, Dionisio, darf hier als einer der größten Virtuosen auf der nach dieser Seite hin sehr undankbaren Guitarre nicht übergangen werden. Wir wissen indeß nichts weiter von ihm, als daß er in Madrid zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts geboren, später nach Paris übersiedelte, wo auch seine Méthode compléte de Guitarre, ein treffliches Werk, erschien, während Tonstücke, Rondeaux, Tänze ꝛc. für sein Instrument bei Schott in Mainz, in Hamburg ꝛc. gedruckt wurden; er ist auch Erfinder des Tripedisono oder Guitarrenhalters.

Agujari, Lukrezia, mit dem Beinamen la Bastardella, eine der merkwürdigsten Sängerinnen in Rücksicht auf Umfang der Stimme; geb. in Ferrara um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, verheirathete sich später mit dem Komponisten Colla, befand sich mit diesem 1777 in London, wo sie für die Pantheonkonzerte mit einem Honorar von 100 Pf. St. für jeden Abend, wobei sie nur zwei Arien sang, engagirt war, und ging später nach Parma zurück, wo sie 1783 starb. Der gewöhnliche Umfang ihrer Stimme betrug nur zwei Oktaven, vom kleinen, bis zum zweigestrichenen a; allein vermöge einer eigenthümlichen Begabung vermochte sie fast noch um eine volle Oktave höher, bis zum $\overset{\equiv}{g}$, und ebenso beinahe um eine Oktave tiefer (nach Sacchini's Zeugniß bis zum B) durch Anwendung der Kopfstimme zu gelangen, — letzteres vorzugsweise in ihren jüngeren Jahren — ohne daß dabei die Töne an Wohlklang, an Fülle und Rundung verloren. Ihre Stimme war groß und mächtig, ihr Vortrag ergreifend und hinreißend, wenn auch bisweilen zu wild und fast männlich; sie war jedenfalls in ihrer Art eine höchst seltene Erscheinung.

Aguilar, Mr., ein junger vielversprechender Klaviervirtuos und Komponist, aus spanischer Familie, in London um 1824 geb., Schüler des trefflichen Schnyder von Wartensee, trat vor etwa zehn Jahren mit zwei großen Symphonien eigner Komposition (Cdur, Emoll) in die Oeffentlichkeit, die von frischem Talent und tüchtigem Studium zeugten, auch bedeutende Hoffnung für die Zukunft erweckten. Als Pianist vorzugsweise höchst solid gebildet und dem Klassischen überwiegend zugewandt, mangelte seinem Vortrage nur damals noch die poetische Energie. Er erwarb öffentlich und privatim damals in Frankfurt, Hamburg, Dresden ꝛc. sehr aufmunternde Anerkennung, scheint aber dennoch die musikalische Laufbahn bald wieder aufgegeben zu haben.

Aguilera, Sebast. de, blühete zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Spanien, wo er als Organist zu Saragossa wirkte. Einen Namen als sehr bedeutender

Digitized by Google

Komponist erwarb er sich weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus, namentlich durch die 1618 veröffentlichten Magnificat in den acht Kirchentönen, zu 4 bis 8 Stimmen gesetzt.

Agus, Violin- und Cellovirtuos und Komponist für diese Instrumente, im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts, von welchem zu London und Paris in den Jahren 1782—1786 Trio's und Duo's für Violine und Violoncell, und Aehnliches erschien, was nicht ohne Werth ist. Später Professor am Konservatorium zu Paris, starb er dort etwa um 1815.

Ahle, Johann Rudolph, geb. 24. Decbr. 1625 zu Mühlhausen in Thüringen, wo er die lateinische Schule und später von 1643 an das Gymnasium zu Göttingen besuchte. Zwei Jahre später bezog er die Universität Erfurt, um Theologie zu studiren, und gewann sich hier durch seine gründlichen Kenntnisse, seine liebenswürdige Bescheidenheit und sein großes musikalisches Talent bald die allgemeine Zuneigung in so hohem Grade, daß man ihm 1646 schon die damals erledigte Kantorstelle an der Andreaskirche antrug und den Widerstrebenden, da er von seiner geliebten Theologie nicht lassen wollte, ernstlichst zur Annahme derselben nöthigte. Er entschloß sich endlich dazu, namentlich weil durch den Einfluß des verheerenden dreißigjährigen Kriegs seine Eltern in eine sehr kümmerliche Lage gerathen waren und er in der Berufung zu jenem Amte einen Wink der göttlichen Vorsehung erkennen zu sollen meinte. Mit redlichstem Eifer gab er sich seinen neuen Pflichten hin, organisirte einen neuen Unterricht für die Chorknaben seiner Kirche und strebte durch Schriften und eigne Kompositionen für die Verbesserung des Kirchengesangs zu wirken. Diese Thätigkeit verschaffte ihm schon 1649 den Ruf als Organist an die St. Blasiuskirche in seiner Vaterstadt, wo er Joh. Vockerodt's Nachfolger ward. Fromm, treu und eifrig in seinem Berufe ward er auch hier der Liebling seiner Mitbürger, die ihn schon 1655 in den Rath aufnahmen, und ihn 1661 sogar zum Bürgermeister erwählten, welchem Amte neben seinem stets liebevoll gepflegten Organistendienst er bis an sein Ende, das schon 1673 erfolgte, ununterbrochen vorstand. Eine Anzahl für seine Zeit werthvoller theoretischer Werke, namentlich über die Gesangskunst, und eine Reihe verschiedener, doch überwiegend geistlicher, meist mehrstimmiger Gesangskompositionen, darunter z. B. seine „Geistlichen Fest- und Kommunionandachten", sein „Thüringischer neugepflanzter Lustgarten" ꝛc. hat er mit unermüdlichem Fleiße geschaffen, und eine Anzahl seiner geistlichen Liederweisen sind noch heute theils nur in Thüringen und Sachsen, theils allgemein in der deutschen protestantischen Kirche im Gebrauch; von den letzteren mögen: „Liebster Jesu, wir sind hier", „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen", „Ruhe ist das beste Gut", beispielsweise genannt werden, und es ist sonach ein Irrthum, wenn in der Didot'schen Nouvelle Biographie universelle behauptet wird, seine Kompositionen seien längst gänzlich vergessen. Was aber unsern A. für die Musikgeschichte besonders wichtig macht, ist der Umstand, daß er als der Schöpfer der sogenannten „geistlichen Arie" darf angesehen werden. Das aber ist bedeutend genug, um hier ausführlicher davon zu reden. Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts hatten die Komponisten in ihre freieren kirch-

Digitized by Google

lichen Tonschöpfungen wieder schon vorhandene Kirchenmelodien hineinzuziehen begonnen, entweder so daß sie die alte Kirchenweise in einfachem Satze ihren mehr konzertmäßig behandelten eigenen Sätzen gegenüberstellten, wie dies namentlich Andr. Hammerschmidt (s. dies.) gethan, oder daß sie die alten Kirchenweisen selbst als Grundlage melodischer, ein- oder mehrstimmiger, ausgebreiteter Bearbeitung wählten, wie dies vorzugsweise Christoph Peter versuchte. Dadurch erfuhr denn neben dem kirchlichen Kunstgesange auch der Gemeindegesang wieder seine Berücksichtigung, und es war natürlich, daß man bald noch einen Schritt weiter zu gehen, in solchem Sinne Eignes neu zu schaffen und der geistlichen Volks- oder Kirchenweise im engern Sinne eine geistliche Kunstweise (in gewisser Rücksicht choralmäßig, doch ohne streng kirchliches Gepräge) entgegenzusetzen versuchte, und so entstand die mit der alten Kirchenweise die (strophenmäßige) Liedform theilende „geistliche Arie", als eine neue Form der Liedweise, im Gegensatz zugleich zu der Form der Motette, der Psalmen rc. Joh. R. A. war es nun, der dieser Arienform die erste Aufnahme in den Gemeindesang durch seine desfallsigen Kompositionen, die später theilweise als wirkliche Choralmelodien angenommen wurden, verschaffte. Abgesehen von seiner Bearbeitung schon vorhandener Choräle in Hammerschmidt's Manier, schuf er selbst auch geistliche Kunstweisen, von denen die bedeutendsten und gelungensten in seinen „Neuen geistlichen, auf die hohen Festtage durchs ganze Jahr gerichteten Andachten" sich finden (1662). Die Benennung Arien schon (sagt E. E. Koch, in seiner empfehlenswerthen „Geschichte des Kirchenliedes"), womit er diese Tonsätze bezeichnete, deutet zwar auf eine liedhafte, aber nicht volksgemäße, sondern dem Kunstgesange angehörende Melodie und einen dieser sich unterordnenden, der dichterischen Form genau sich anschließenden Tonsatz. In diesem Sinne hatte denn auch A. den Gottesdienst durch Kunstgesang zu schmücken gestrebt und seine liedhaften Tonsätze neben die freien Schöpfungen des unbewußten Kunsttriebes, neben die volksmäßigen Singweisen des Gemeindegesanges gestellt: sie sollten die Stelle der sonn- und festtäglichen Kirchenmusik vertreten. Deshalb setzte er das Kunstreiche und Schwere dabei absichtlich hintenan, damit sie in möglichst einfacher Fassung und mit mäßigem Schmuck der Gemeinde durchaus verständlich bleiben und an ihren Gesang sich unmittelbar anschließen könnten. Er hat 120 solcher Liedsätze komponirt, bei denen er die Liedform, und die Strophe als Grundgestalt unbedingt vorherrschen ließ, und er erreichte seinen Zweck: sie gingen in den Gemeindegesang allmälig über. Die Melodien zeichnen sich aus durch Kraft des Ausdrucks und heiligen Ernst, fern von der spätern Verweltlichung und spielenden, sentimentalen Tändelei, und A. bekundet eine außerordentlich reiche Erfindungsgabe. Diese Arienform trägt weder das Gepräge des alten kirchlichen, noch des Volksgesanges. Die Benutzung der Kirchentonarten tritt gänzlich in den Hintergrund; die neueren Tonarten (D, G, A, B, Es dur, C, E, H moll) herrschen, vollständig im modernen Sinne behandelt, vor; der volksthümliche rhythmische Wechsel begegnet uns in ihnen nur noch selten, und meist so, daß der Sechsvierteltakt in den geraden sich verwandelt; und es werden hier schon alle Ausdrucksmittel, welche die von Italien her sich erneuernde

Digitized by Google

Tonkunst darbot, so namentlich auch die Chromatik, mit Vorliebe angewendet. Je mehr Beifall und Anklang diese neue Arienform fand, um desto natürlicher war es, daß man sie immer mehr kultivirte und weiter fortzubilden suchte; ebenso natürlich aber auch, daß die Anklänge an die ältere Zeit mehr und mehr verschwanden, daß die Form und die Erfindung in derselben sich von der Volksmäßigkeit allmälig gänzlich loslösete, daß sie auch den letzten Schimmer der Objectivität aufgab und zum vollkommen subjectiven Gefühlserguß ward, der ein allmäliges Einleben in die Gemeinde nur unter ganz besonderen Umständen noch möglich erscheinen ließ. Als Hauptrepräsentant dieser wesentlichen Veränderung in der „geistlichen Arie" tritt uns, ein Beweis, wie schnell sie hat vor sich gehen können,

Ahle, Joh. Geo., der Sohn des Ebenerwähnten, entgegen. Er schrieb nicht mehr, wie sein Vater, als Glied der Gemeinde seine geistlichen Arien nieder, deren er auch eine ziemliche Anzahl komponirte, vielmehr kleidete er sie nur nach seiner besondern Empfindung kunstmäßig in Töne mit allerlei weltlichem Schmuck, der aber so untrennbar mit dem innern Wesen derselben verbunden war, daß der Versuch, denselben abzustreifen, um sie als Stimmen der Gemeinde ertönen lassen zu können, nothwendig eine schwere Verletzung, wo nicht die Vernichtung ihres Wesens herbeigeführt haben würde; darum waren diese seine Arien auch niemals recht für den Gemeindegesang geeignet, obwohl man ihnen leichte Sangbarkeit, fromme Innigkeit, warmes Gefühl und Feinheit der Empfindung ebensowenig, als eine gewandte Erfindung absprechen kann. Man könnte sie leicht für Händel'sche Arien halten, so sehr nähern sie sich diesen späteren Formen des 18. Jahrhunderts, die sie eigentlich vorbilden. Die Verweltlichung der geistlichen Arie schritt nun rasch vorwärts bis sie in den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts, namentlich in der Blüthezeit des Halle'schen Pietismus, durch Freylinghausen u. A. m. ihren Höhepunkt erreichte (die Halle'schen oder galanten Melodien, die menuettenartige Weise des Chorals, wie Mortimer sagt), und in J. S. Bach endlich durch die völlige Erneuerung der Satzkunst und die damit verknüpfte vollendetste Ausgestaltung der Arienform ihr nothwendiges Gegengewicht fand. Joh. Geo. Ahle, um nach der hier nothwendigen Abschweifung auf den verdienten Mann zurückzukommen, war 1650 ebenfalls zu Mühlhausen geboren und ward, obwohl beim Tode seines Vaters kaum 23 Jahre alt, doch zu dessen Nachfolger als Organist in seiner Vaterstadt erwählt. Die allgemeine, und namentlich auch die ausgebreitete musikalische Bildung, welche er seinem trefflichen Vater verdankte, ließ ihn vollkommen befähigt dazu erscheinen. Schon zwei Jahre vorher hatte er sein erstes Werk: „Neues Zehn geistlicher Andachten, mit 1 und 2 Vokal- und 1, 2, 3 und 4 Instrumentalstimmen zu dem Basso continuo gesetzt" veröffentlicht, und es ist von da ab bis an seinen Tod, am 1. Dezbr. 1706, kaum ein Jahr vergangen, in welchem er nicht mit irgend einer theoretischen oder praktischen Arbeit an's Licht getreten wäre. Hier mag davon als die werthvollste namentlich noch die „musikalische Mayenlust (die Unstrutischen Musen)" in vier Theilen, erwähnt sein. Aber auch auf dem Felde der Poesie war er thätig und eine

Digitized by Google

Anzahl von ihm gedichteter geistlicher Lieder findet sich noch in einzelnen Gesangbüchern, namentlich dem Mühlhausener; auch wiederfuhr ihm die Auszeichnung zum kaiserl. gekrönten Poeten ernannt zu werden, wie er denn auch, gleich seinem Vater, durch das Vertrauen seiner Mitbürger zum Rathsherrn erwählt ward. Eine größere Anzahl seiner Arbeiten ist bei dem großen Brande, der 1689 seine Vaterstadt heimsuchte, verloren gegangen, und auch die übrigen sind jetzt selten geworden.

Ahlefeldt, Gräfin von, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts als Tonkünstlerin thätig und geachtet, Dilettantin im edeln Sinne des Worts, mit gründlicher musikalischer Bildung, eine feine Klavierspielerin und achtbare Komponistin, wie das von ihr in Musik gesetzte und in Altona und Leipzig 1794 erschienene Ballet: Telemach und Kalypso, bekundet, das ebenso von tüchtiger musikalischer Kenntniß als feinem ästhetischem Sinne zeugt. Näheres über sie ist uns nicht bekannt; wahrscheinlich war sie die Gattin des Grafen von A., der zu Ende des vorigen Jahrhunderts Direktor des Hoftheaters zu Schleswig, sich auch als dramatischer Dichter bekannt gemacht hat.

Ahlström, J. N., ein schwedischer Komponist in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Kämmerer und Organist zu Stockholm, auch Hofpianist und Musiklehrer des damaligen Kronprinzen von Schweden. In seinem Vaterlande als Tonsetzer sehr beliebt und geachtet, schrieb er Kammermusik, z. B. Lieder, Sonaten für Klavier und Violine rc., namentlich aber viel für das Theater, das große Anerkennung gefunden (denn um 1792 zählte man ihn dort unter die bedeutendsten Opernkomponisten), aber über die Grenzen Schwedens doch nicht hinausgedrungen zu sein scheint.

Ahorn, das Holz dieses bekannten Baums, namentlich des gemeinen Ahorns oder Maßholder (acer campestre) wird für das geeignetste und beste wegen seiner Festigkeit und des feinen Fasergewebes, vermöge dessen es sehr fein und gleichmäßig vibrirt und resonirt, zu musikalischen Instrumenten erachtet; namentlich zu Violinen wird es gern verwendet.

Aiblinger, Joh. Kaspar, geb. um 1788 (nach andern Angaben schon 1775) in Altbayern, königl. bayrischer Hofkapellmeister an der vormaligen italienischen Oper in München. In früheren Jahren lebte er lange in Italien, wo er auch mit dem berühmten Simon Mayr in Bergamo einen innigen Freundschaftsbund schloß. Er ist einer der kenntnißreichsten, gediegensten, und was besonders hervorgehoben werden mag, ein echt deutscher Tonsetzer, der namentlich auf dem Gebiete der Kirchenmusik außerordentlich Treffliches geleistet hat, das nicht so bekannt geworden zu sein scheint, als es mit vollstem Rechte verdient. Natürlich ist, wie das mit kirchlichen größeren Tonwerken leider zu gehen pflegt, nur das Wenigste davon gedruckt worden. Doch genügt das Vorhandene (Messen, Requiem's, Litaneien, Offertorien, Graduale rc. für größere und kleinere Kirchenchöre, theils mit Orchester, theils nur mit Orgel) vollkommen, um das obige Urtheil hinlänglich begründet erscheinen zu lassen. Schon während seines Aufenthalts in Italien edirte er eine Anzahl Kompositionen für Orgel, Gesang und Orchester, und stellte sich in denselben energisch der

Digitized by Google

flachen italienischen Manier entgegen, wie sein ganzes Streben bis in die neueste Zeit der Verherrlichung wahrhaft gediegener, echt deutscher Tonkunst geweiht ist. Auf dem Gebiete der Oper war er nicht eben glücklich; obwohl er in der Behandlung der Singstimmen große Gewandtheit und überall den erfahrenen Meister zeigt, so scheint ihm doch das specifisch dramatische Talent abzugehen und er zu Konzessionen an den Geschmack des großen Haufens andererseits sich nicht herbeilassen zu wollen. Die von ihm komponirte Oper Rodrigo e Ximene, errang keinen Erfolg, und er hat sich von der Bebauung dieses Feldes gänzlich zurückgezogen. Dagegen war er es, der im Anfange der dreißiger Jahre durch rastloses Bemühen es dahin brachte, daß in München Gluck's unsterbliche Iphigenia in Tauris, in welcher damals die berühmte Nanette Schechner die Titelpartie sang, von Neuem in Scene gesetzt ward, bei welcher Gelegenheit er mehrere Nummern der Oper neu instrumentirte und dabei so vollkommen in den Geist des Schöpfers eingedrungen sich zeigte, daß diese Arbeit mit Recht die allgemeinste Bewunderung erregte. Kraft und Würde der Erfindung, vollkommenste Reinheit des Satzes, große Gewandtheit auch in den schwierigsten Formen zeichnen seine Kirchenkompositionen aus; unter denen im freien Stile sind vorzugsweise die großen Bravourarien zu nennen, welche er eigens für Nanette Schechner komponirte, und mit denen diese große Künstlerin so außerordentliche Erfolge errang. Besonders aber ist auf das anspruchlose, stillbescheidene Wirken des edeln Greises Gewicht zu legen, womit er unablässig der Verflachung des guten Geschmacks nicht nur durch eigene, gediegene Kompositionen, sondern auch durch Ausführung und Verbreitung wahrhaft trefflicher Meisterwerke, soweit irgend seine Stellung es gestattet, durch Wort und That, im engern wie im weiteren Kreise entgegenzuarbeiten trachtet, und dadurch im Stillen höchst segensreich für Förderung der Tonkunst wirkt.

Aichinger, Gregor, geb. zu Augsburg um 1565, blühete als bedeutender Kirchenkomponist etwa von 1590—1620, und war ein sehr berühmter Organist, bei dem großen Patrizier Jakob Fugger in seiner Vaterstadt als solcher angestellt. Ein trefflicher Kirchenkomponist und ein sehr fleißiger, wie das die verhältnißmäßig große Zahl der von ihm komponirten drei- bis zehnstimmigen Messen, Magnificat und anderer geistlicher Texte bezeugt, verdient er um so mehr Beachtung Seitens der musikalischen Geschichtforscher und Liebhaber, als er mit Hasler, Gallus und einigen anderen, minder Bedeutenden, die Epoche Palästrina's in Deutschland repräsentirt. Als eins seiner vorzüglichsten Werke dürfen die „Liturgica sive sacra officia ad omnes fest." genannt werden, welche vierstimmig 1593 in Augsburg erschienen sind.

Aigner, Engelbert, geb. in Wien 23. Febr. 1798, zeigte schon früh Talent für Komposition, und das veranlaßte den Abbé Stadler, möglichst auf seine musikalische Bildung einzuwirken. Indeß trat er in's bürgerliche Geschäftsleben und verwendete nur seine Mußestunden auf die Pflege der Tonkunst, bis er 1835 das von seinem Vater überkommene Eisengeschäft aufgab und am Wiener Hofoperntheater Kapellmeister für das Ballet ward. Indeß zog er schon 1837 von dieser Stellung wieder sich zurück, und wendete auf's Neue der In-

Digitized by Google

dustrie sich zu. Seit 1842 lebt er als geachteter Privatmann in Wien. Er hat eine Anzahl Messen — unter denen die Missa a 4 vocibus tota in Canone namentlich hervorzuheben ist — Requiems und andere kirchliche Kompositionen, die ihn als einen gründlich gebildeten Musiker bewähren, ferner mehrere Opern und Operetten („Die Wunderlilie", „Das geheime Fenster", „Der Angriffsplan" rc.), Ballets — z. B. „Das Stelldichein" rc. — die Kantate „Lob der Tonkunst", Lieder für Männerstimmen u. s. w. komponirt.

Aigu (äghü), eigentlich: das Schärfungszeichen (nämlich accent aigu); daher hoch, scharf.

Aiguino, geb. zu Brescia im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts, ein Schüler des Pietro Aron (s. d.), Minoritenmönch, mit dem Zunamen Illuminato. Von ihm erschien 1562 zu Venedig ein Werk über den Kirchengesang unter dem Titel: La Illuminata de tutti i tuoni di Canto fermo, con alcuni bellissimi secreti etc. und 1581 ein zweites (oder, wie Forkel und einige andere Literatoren wollen, nur eine neue Auflage des vorigen unter etwas verändertem Titel) Il tesoro illuminato etc., das dem Kardinal Ludwig von Este gewidmet ist. Beide Werke sind höchstens für den musikalischen Geschichtsforscher bemerkenswerth.

Aimo, Nicolo Francesco (eigentlich **Haym**, doch unter dem italienisirten Namen vorzugsweise bekannt), um 1679 zu Rom von deutschen Eltern geb., ein für seine Zeit verdienter und vielseitig gebildeter Mann, Komponist, Dichter, auch Numismatiker. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts kam er nach London, und verband sich dort mit Clayton und Dieupart zur Einführung der italienischen Oper. Schon 1708 richtete er dazu die Oper Camilla mit englischem Texte ein, und kurz darauf auch Scarlatti's Pyrrhus und Demetrius, zu der er auch einige neue Arien komponirte. Als jedoch bald nachher (1710) Händel in London auftrat, ging auch Aimo's Stern als Komponist unter — seine Sonate da camera machten nur vorübergehend Glück — während er als Dichter Anerkennung fand und auch für Händel's Opern Teseo, Flavio, Rodelinda, die Libretto's verfaßte. Das Projekt, eine große allgemeine Geschichte der Musik zu schreiben, ist wohl Projekt geblieben, und Sulzer's Angabe, der ihm eine History of Music in 2 Bänden zuschreibt, irrig. Dagegen veröffentlichte er eine Bibliotheca italiana, welche in ihrer dritten Auflage auch ein Verzeichniß der in Italien erschienenen musikalischen Schriften enthält. Später entsagte er zwar der Kunst nicht gänzlich, beschäftigte sich indeß hauptsächlich mit Gemäldehandel und starb zu London 11. August 1729.

Aimon (Aehmóng), Pamphile Leop. François, geb. 4. Oktbr. 1779 zu Lisle, Depart. Vaucluse, zeigte früh schon ein entschiedenes Talent für Musik, das von seinem Vater Esprit Aimon, einem tüchtigen Violoncellisten in Diensten des dänischen Ministers Grafen Rantzau, sorgfältig gepflegt und gebildet ward. Bereits in seinem 17. Jahre übertrug man ihm die Aufsicht über die musikalische Theaterbibliothek zu Marseille, und der reiche Schatz von Partituren deutscher und italienischer Meister, den er hier vorfand, förderte sein Studium außerordentlich. Er trieb dasselbe mit Eifer und Glück, trat bald selbst mit Kompositionen auf, die sehr beifällig aufgenommen wurden, und ward

Digitized by Google

in Folge dessen als Komponist beim Marseiller Theater fest angestellt. Hier schrieb er nun, neben einer Anzahl Theaterstücke (Einige behaupten auch, er habe fünf Opern geschrieben — uns ist keine davon bekannt geworden), vorzugsweise viel Quartette und Quintette, die sich ebensowohl durch Frische der Melodie und interessante Führung, als durch ihren regelmäßigen Satz auszeichnen, lange Zeit Lieblingsstücke seiner Zeitgenossen waren und noch heute zu fruchtbaren Studien dienen können. Allerdings ahmte er andere bedeutendere Meister nach, aber mit so großem Geschicke, daß er nirgend seine Individualität aufgiebt, und so gehört er noch jetzt in seinem Vaterlande zu den von den Kunstfreunden geachtetsten Tonsetzern. Auch schrieb er ein Paar theoretische Elementarwerke, die in Paris erschienen.

Aiollac, Franc., in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts meist in Frankreich sich aufhaltend, geb. in Florenz; die Zeitgenossen bezeichnen ihn als einen vortrefflichen Musiker, der nicht genug gerühmt werden könne. Von musikalischen Kompositionen oder Schriften seiner Arbeit ist uns nichts vorgekommen.

Air (Aehr) — s. Arie. Air detaché (detaschéh), eine einzelne Arie, die aus einer Oper entnommen ist.

Ais, franz. la dièze (diähs), die um einen halben Ton, durch Vorzeichnung eines ♯ erhöhete sechste Stufe der diatonischen, oder die elfte Saite der chromatischen Tonleiter. In enharmonischer Verwechselung ist sie gleich b oder hes. Ais dur als besondere Tonleiter ist gar nicht, ais moll als Paralleltonart zu cis dur, nur sehr selten im Gebrauche; man wählt dafür eben die enharmonisch entsprechenden Tonarten. S. Tonleiter, Tonart.

Ajähli Kemän, ein in der Türkei gebräuchliches Geigeninstrument, an Größe zwischen der Viola und dem Cello stehend, mit drei Saiten, die mit einem gekrümmten Pferdehaarbogen, gleich der sogenannten Tromba marina gestrichen werden, und über einen ziemlich hohen hölzernen Steg laufen. Es ruht auf einem Fuße, ähnlich wie unser Kontrabaß, um es fest aufstellen zu können, und hat noch einen Pedaltritt, wahrscheinlich zur Erhöhung und Vertiefung der Stimmung, woher es auch bisweilen Pedalgeige genannt wird. Eine Abbildung davon findet sich in der Allg. Leipz. mus. Ztg. 1826.

Akademie, Academia. Ursprünglich das in der Nähe des alten Athen gelegene nach seinem Besitzer Akademos oder Hekademos benannte Gymnasium, in welchem auch Platon seine philosophischen Vorträge hielt (platonische Akademie); nach dem Vorbilde dieser nannte später, als jene athenische A. durch Sulla zerstört worden, Cicero sein Landgut Academia, gewissermaßen als eine Fortsetzung der akademischen Schule in Italien. Schon vor Plato indeß bestand ein Verein gelehrter Männer zur Förderung der Wissenschaft in Alexandrien, und diesen darf man wohl als die erste A. in dem Sinne betrachten, wonach das Wort jetzt noch eine Vereinigung von Männern der Wissenschaft und der Kunst bezeichnet, welche die Erweiterung und Fortbildung ihrer Disciplinen allgemeiner oder specieller sich zum Zwecke gesetzt haben, und welche entweder vom Staat gestiftet und unterstützt, oder auch eine Privatvereinigung sein kann. Von jener alexandrinischen A. entlehnten jedenfalls die gelehrten Juden und

Digitized by Google

später die nestorianischen Christen, sodann die arabischen Kalifen die Einrichtung der in jenen Ländern längere oder kürzere Zeit blühenden Akademien. In Europa wurde Name und Sache hauptsächlich heimisch, als nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken die Neigung zu griechischer Wissenschaft und namentlich zur platonischen Philosophie zuerst in Italien, bald auch in anderen Ländern erwachte, und das 15. Jahrhundert schon weiset eine reiche Anzahl solcher, durch die Protektion der vornehmsten und edelsten Männer gepflegten A. auf, von denen hier nur die griechische Akademie des Lorenz, und die platonische A. des Kosmus von Medici zu Florenz genannt werden mag, da sie, obwohl selbst nicht von langer Dauer, doch gewissermaßen als Muster der späterhin in fast unzählbarer Menge, damals gemeinhin unter allegorischem Namen gestifteten, dürfen angesehen werden. Waren sie zunächst der Wissenschaft gewidmet, so lag doch der Gedanke nahe, sie auch auf die Kunst auszudehnen, und wenn dies zunächst vorzugsweise mit Berücksichtigung der bildenden Künste geschah, so bildeten sich doch auch früh schon ähnliche Vereine zu musikalischen Zwecken, die mit mehr oder weniger Berechtigung den Namen A. sich beilegten, während manche andere, die in der That wohl diese Benennung verdienten, sich bescheiden mit der Bezeichnung „Verein" begnügten. Musikalische A. wird demnach eine Gesellschaft von Tonkünstlern und Dilettanten sein, die auf eigne oder fremde Veranlassung und Unterstützung sich zur Förderung der Musik nach ihrer theoretischen und praktischen Seite hin verbindet und zu diesem Zwecke besonders auch die Aufführung großer und sonst schwer zugänglicher, seltener oder doch schwer auszuführender Werke der Tonkunst vermittelt. Historisch zu nennen sind unter diesen vorzugsweise: die 1622 zu Bologna von Giaccobbi gestiftete A. dei filomusi, die 1633 gegründete A. filarmonica daselbst, auch die zu Verona — vielleicht die älteste, welche schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts blühete. Ferner das Liceo filarmonico zu Neapel; die 1721 in London von 22 Herzogen, Grafen rc. gestiftete Musikalische Akademie, wie die dortige Society of ancient music, schon 1710 von Henry Needler namentlich zur Aufführung der großen Werke älterer berühmter Meister begründet. In Mailand, Neapel rc. bestehen ebenfalls jetzt noch philharmonische Akademien, nicht minder in Stockholm die große Akademie der Musik. Einen vorzugsweise hohen Rang nahm die schon 1669 in Paris errichtete Académie royale de Musique ein. Sie bildete eine eigene große Oper, welche stets die berühmtesten und ausgezeichnetsten Mitglieder zählte, und mit welcher die Ecole royale de chant et de déclamation verbunden war. Die erste französische Revolution bereitete ihr fast den Untergang — kurz vorher zählte sie 24 Solo- und 66 Chorsänger, 77 Instrumentisten, 25 Solotänzer und 69 Figuranten. Doch ist sie nie gänzlich verschwunden, allein in ihren Einrichtungen unter dem vielfachen Wechsel politischer Verhältnisse mannichfach modificirt worden. Aus der Ecole de chant ist das jetzige großartige Conservatoire imperial de musique et de déclamation hervorgegangen, das seiner Zeit unter Cherubini's, jetzt unter Aubers Leitung steht, und gemeinhin an 600 Zöglinge zählt, die von den berühmtesten Lehrern unterrichtet werden (s. Konservatorium). Die Oper — auch wohl Grand opéra genannt — führt

Digitized by Google

jetzt den Titel Académie imperiale de Musique, und ihr jetziges Prachtgebäude wurde am 19. August 1821 eröffnet. Sie ward im vorigen Jahre durch kaiserliches Dekret reorganisirt und zählt jetzt 25 Solosänger, 60 Choristen, 30 Solotänzer, 80 Figuranten und 85 Instrumentisten. Zu ihren glänzendsten Erinnerungen zählt die am 11. März 1834 stattgehabte erste Aufführung von Mozart's Don Juan (mit französ. Texte von Castil Blaze) mit einem Orchester von 130 Personen, trefflichster Soloausführung, immensen Chormassen, bei der die Führung der Statistengruppen durch die gewandtesten Schauspieler erfolgte, und die denn auch als ein wirkliches musikalisches Ereigniß mit einem fast unerhörten Enthusiasmus aufgenommen ward. Freilich kann das Institut auf den Namen einer musikalischen A. im engern Sinne keinen Anspruch machen. — In Deutschland bildeten sich namentlich im vorigen Jahrhundert nach und nach derartige Gesellschaften, die obwohl meist nicht von langer Dauer, doch wesentlich zur Förderung der Tonkunst gewirkt haben. Es seien da genannt: das Collegium musicum in Leipzig, durch den damaligen Studenten Fasch, den Vater des Stifters der Berliner Singakademie, gegründet, das sich sonntäglich zu versammeln pflegte; die Mizler'sche musik. A. (1738) daselbst; die musikalisch-patriotische Gesellschaft, durch Mattheson 1728 in Hamburg errichtet ꝛc. Ferner aus neuerer Zeit: der deutsche Nationalverein für Musik und ihre Wissenschaft (1839), unter dem Protektorat des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen; die Gesellschaft der Musikfreunde des östreichischen Kaiserstaats (1811, durch den Regierungsrath von Sonnleithner gestiftet), welche großartige musikalische Aufführungen veranstaltet, auch ein Konservatorium begründet hat und eine außerordentlich reiche und werthvolle musik. Bibliothek besitzt; die Akademie der Tonkunst in Wien (1850, zunächst Konservatorium); der Musikverein zu Mannheim (1829); Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Prag (1826); Kirchenmusikverein zu Preßburg, 1825 begonnen, aber 1833 erst wirklich konstituirt, der Tonkünstlerverein in Dresden, 1854 gestiftet u. s. w. Vor Allem aber ist hierher der königl. niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst zu zählen. Verfolgen diese Gesellschaften den eigentlich umfassenderen Zweck der A. nur auf je nach der Richtung verschiedenen, beschränkteren Wegen, so werden wir in Deutschland eigentlich nur eine mus. A. im prägnanten Sinne zu nennen haben, nämlich die A. der Künste und Wissenschaften zu Berlin, bei welcher vor zwei Decennien etwa eine besondere musikalische Sektion errichtet und auch ein tüchtiges Musiklehrinstitut begründet ward, und welche gleichzeitig mit der Prüfung in musikalischen Aemtern Anzustellender, soweit dies erforderlich, sowie mit Abgabe von Gutachten in musikalischen Fragen Seitens der Regierung beauftragt ist. — In Italien und Frankreich bezeichnete man früher auch wohl Vereine von Sängern oder Instrumentisten, welche zu ihrem Vergnügen Tonstücke vortrugen, mit dem Namen A., während später die privilegirten Operngesellschaften diese Benennung erhielten, und die Liebhabervereine Concerts genannt wurden. Vielleicht schreibt aus jener frühern Sitte der Gebrauch auch in Deutschland sich her, größere Singvereine mit jener Benennung zu belegen (Singakademien). Als solche nennen wir die Ber-

Digitized by Google

liner Singakademie, 1789 durch Fasch (s. d.) begründet, durch Zelter 1800—1832, später durch Rungenhagen und Grell fortgeführt; die Dreyßig'sche Singakademie in Dresden, am 5. März 1807 durch den damaligen Hoforganisten Anton Dreyßig begründet, jetzt seit Jahren unter der Leitung des berühmten Orgelvirtuosen, Hoforganist Johann Schneider (s. d.) u. s. w. Nur wo in solchen Vereinen in bedeutendem Umfange wirklich das Höchste und Edelste in der Tonkunst mit klarer Einsicht und redlichstem Eifer erstrebt und annähernd wenigstens auch geleistet wird, sollte man für sie den Namen A. beanspruchen, der doch allezeit für die ihm Angehörigen wie für deren Leistungen eine bedeutend höhere Stufe der Kunst voraussetzt. Wenn aber gar musikalische Aufführungen, Konzerte, oft recht untergeordneter Art (bei wahrer Klassicität des Programms und der Ausführung könnte man sich das schon eher gefallen lassen) mit dem Namen „Akademien" bezeichnet werden, so ist das ein moderner Mißbrauch, der wohl abzustellen wäre.

Académie spirituelle, eine musikalische Aufführung, die nur aus religiösen Kompositionen besteht, s. Concert spir.

Akathistos, ein Lobgesang zu Ehren der Jungfrau Maria in der griechischen Kirche. Bei mehreren Belagerungen Konstantinopels ward das Bild derselben in Prozession unter diesem Gesange umhergetragen, und die Stadt jedesmal gerettet. Zum Andenken daran ward bestimmt, daß er stets am Sonnabend vor dem fünften Fastensonntage (Judica) von Klerus und Laien stehend, und nicht sitzend, die ganze Nacht hindurch gesungen werden solle.

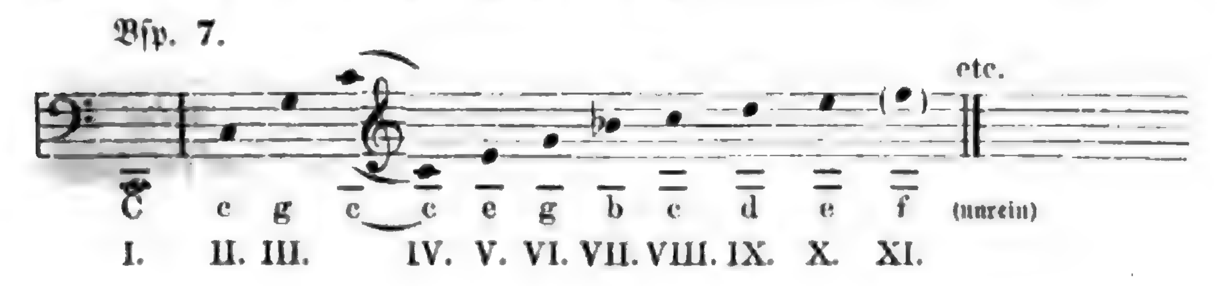
Akerood (Aekerud), nach Anderen Akeroyd, Samuel, ein englischer Komponist aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zu seiner Zeit als einer der besten Opernkomponisten berühmt, lebte in London. Seine sämmtlichen Gesangstücke gab er selbst noch gesammelt in vier Bänden, 1685—1687 heraus; er soll auch mit Glück und Erfolg Instrumentaltonstücke gesetzt haben.

Akkord, it. Accordo, franz. Accord (Akkóhr), engl. Chord — eigentlich Zusammenklang, nennt man jede terzenweise Verbindung von drei, vier, fünf Tönen; die terzenweise Verbindung von zwei Tönen giebt nur ein Intervall, und man kann von zweistimmigen Akkorden insofern eigentlich nicht reden, als sie an sich fast immer eine harmonische Mehrdeutigkeit zulassen, die erst durch ein reflektirendes Suppliren der betreffenden Grund- oder weggelassenen Töne gehoben wird: so kann z. B. der sogenannte zweistimmige Akkord c e oder e $\bar{c}$ ebensowohl der Leiter von C dur, als der von A moll angehören, d f oder f d ebensowohl d, als g oder e (gis) oder h als Grundton haben. Erst die Verbindung von mindestens zwei Terzen in einen Zusammenklang vollendet somit den Akkord. Je nach der Zahl der verschiedenen Intervalle, die ein Akkord aufweiset, theilt man die A. in Dreiklänge, Vierklänge oder Septimenakk., und Fünfklänge oder Nonenakk. Ging die Theorie früher und zum Theil noch jetzt über diese Zahl hinaus, so erscheint das in der That unnöthig, und eine Vereinfachung der Harmonielehre in Bezug auf die Akk. um so zweckmäßiger, als jede akkordmäßige Verbindung von mehr als fünf verschiedenen Tönen, sei es durch die Dissonanzenlehre, durch Vorhalte, oder Vorausnahme (Antici-

Digitized by Google

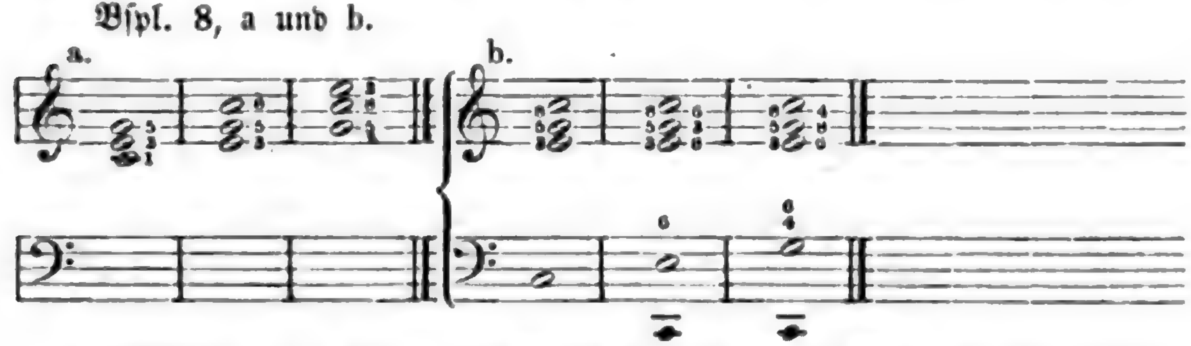
pation) des Basses rc. sich vollkommen bequem auf die erwähnten Hauptarten zurückführen und aus ihnen erklären läßt. Ist man andererseits soweit gegangen, auch die Fünfklänge (Nonenakk.) aus der Theorie beseitigen zu wollen, da sie auf Vierklängen unbedingt beruhen und mit diesen die meisten charakteristischen Eigenschaften theilen, so ist dies zu weit gegangen, erschwert die Faßlichkeit der Lehre und stört die Konsequenz des für die Klarheit der Anschauung festzuhaltenden Grundbaßsystems, zumal durch die enharmonische Konstruktion dieser (modificirten) Fünfklänge die mannichfachsten harmonischen Kombinationen und modulatorischen Fortschreitungen sich erzielen lassen, für welche mit der Beseitigung des Grundbasses (und dann folgerecht, was weiter unten verständlich werden wird, auch des Nonenakk.'s überhaupt) der für den Lernenden vorzugsweise nöthige Anhaltpunkt mangelt, während es der oft übermäßig schwülstigen, darum schwierigen und zeitraubenden älteren Akkordlehre gegenüber, nothwendige Aufgabe der Gegenwart sein muß, dieselbe bei möglichster Gründlichkeit so einfach als möglich zu gestalten. Die Verbindung der Töne zu Akk. ist ebensowenig, als die gegebene Eintheilung der Letzteren eine willkürliche. Wie jene sich auf bestimmte natürliche Gesetze gründet, die zuerst (wie überall in den Künsten die Praxis der Theorie vorangeht) vom Ohre gefunden und später durch die Beobachtung der schwingenden Saite oder Luftsäule in Blasinstrumenten bestätigt worden: so beruht diese auf der praktischen Erfahrung der Lehre, der die theoretische Zergliederung der vorhandenen Tonschöpfungen die erforderliche Stütze bietet.

Die einzelnen Bestandtheile der A. heißen ihre Intervalle (s. d.), auch nennt man sie bei Berücksichtigung ihrer Lage gegen einander, wohl Stimmen: Ober-, Mittel-, Unterstimme. Die A. werden eingetheilt: 1) in Rücksicht auf ihre Baßnote in Stamm- und abgeleitete A.; 2) in Rücksicht auf ihre einzelnen Bestandtheile in konsonirende und dissonirende; 3) endlich, wenn man will in Rücksicht auf die nähere oder entferntere Lage ihrer einzelnen Theile, in einfache oder zusammengesetzte (enge und zerstreute Harmonie), obwohl diese Unterabtheilung einiger Theoretiker nicht unbedingt nothwendig erscheint; 4) nach der wechselnden Stellung ihrer Terzenverbindung in Dur- und Moll-A., welchen letzteren die verminderten A. sich anreihen (s. Tongeschlecht). Der einfachste, der Natur selbst entnommene A. ist der reine Dreiklang des Durgeschlechts, c e g, bestehend aus einer großen und einer kleinen Terz. Spannt man eine Saite von gehöriger Länge so, daß sie den Ton C angiebt, so läßt sie, wie akustisch und erfahrungsgemäß feststeht, noch eine Reihe anderer Töne miterklingen (Aliquottöne), deren Entfernungen sich immer mehr verringern, und die sich folgendermaßen darstellt:

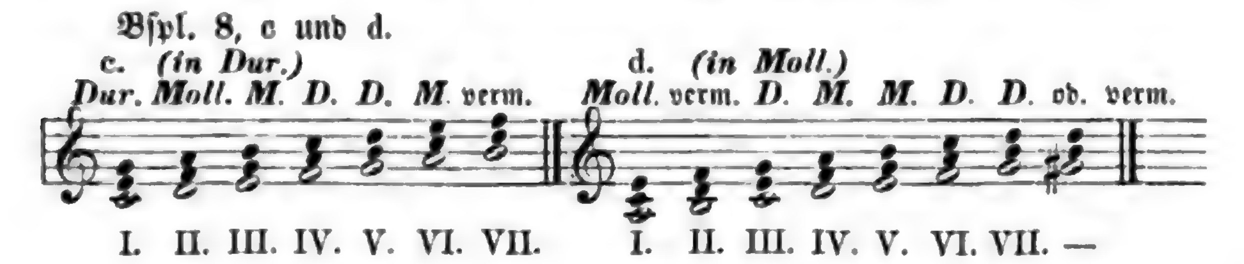
Bsp. 7.

Es sind dies dieselben Töne, welche wir auch als sogenannte Naturtöne namentlich auf dem Horn und der Trompete im Gegensatze zu den künstlich (durch Stopfen oder Ventile) hervorgebrachten, kennen, und die mit IV, V, VI bezeichneten bilden eben den reinen Durakkord, die von den alten Theoretikern sogenannte Trias harmonica perfecta. Aus der Umkehrung der Terzenverbindung desselben, nämlich wenn wir den A. statt aus einer großen und kleinen, aus einer kleinen und großen Terz zusammensetzen, erwächst der Dreiklang des Mollgeschlechts, c es g, (Trias harmonica imperfecta), den man übrigens wohl nicht, wie Einige wollen, als der Naturentwickelung der Töne widersprechend bezeichnen kann, da er annäherungsweise wenigstens, obwohl auf anderer Stufe (Bsp. 7, VI. VII. IX.) auch in der Reihe der Aliquottöne sich vorfindet, und da jedenfalls dann auch die Wahrnehmung schwer zu erklären sein möchte, daß die große Mehrzahl der ältesten Volkslieder, namentlich auch z. B. bei den slavischen Völkern, dem Mollgeschlecht angehört. — Gehen wir zurück auf den Durdreiklang, so ist hier noch die Verbindung zweier großen Terzen möglich, durch welche der übermäßige Dreiklang (Trias harmonica superflua), c e gis, entsteht, der übrigens, wie Jeder sich selbst sagt, nicht selbständig für sich bestehen kann, sondern unbedingt einen ihm nachfolgenden, eine Auflösung erheischt, und deshalb nur als Nebenakk. betrachtet werden kann — wie nicht minder auch der aus dem Molldreiklang entstehende, aus zwei kleinen Terzen zusammengesetzte, verminderte Dreiklang (Trias harmonica manca) c es ges, dessen wir hier der Vollständigkeit halber erwähnen, obwohl er in den meisten Fällen nur ein Nonenakk. mit Elision sein wird, und demnach eigentlich unter die Rubrik dieser gehört. Wir sehen, daß der Dreiklang eben immer aus dem Grundton und dessen Terz und Quinte besteht; die Hinzufügung der Oktave, als einer Verdoppelung der Prime gewissermaßen, ändert wie überhaupt die Verdoppelung irgend eines seiner Intervalle, nichts an dem Charakter des Dreiklangs, und es würde das kaum besonders zu erwähnen sein, wenn nicht von mancher Seite her noch einer Erweiterung des Dreiklangs durch Hinzufügung der übermäßigen Oktave erwähnt würde, wie dessen sich Mozart im Allegro seiner Don Juan-Ouverture bedient (c e cis, auf die Normaltonleiter reducirt). Uns dünkt indeß die Annahme eines derartigen neuen A.'s überflüssig, und wir möchten in dieser übermäßigen Oktave nur einen, allerdings vom Meister absichtlich sehr scharf ausgeprägten Vorhalt, eine Durchgangswechselnote (wie das häufig auch die Quinte in dem übermäßigen Dreiklange ist) auf einem orgelpunktartigen Basse sehen. — Jeder A., also auch der Dreiklang kommt nicht immer so vor, daß gerade sein Grundton die tiefste Stimme (den Baß) bildet. Jeder seiner Töne kann als der tiefste angenommen werden, und man nennt dies die verschiedenen Lagen des A.'s. Der Dreiklang, aus drei verschiedenen Tönen bestehend, hat drei Lagen, je nachdem sein Grundton, seine Terz oder seine Quinte den tiefsten Ton bildet — Beisp. 8, a. — wobei dann der ursprüngliche Grundton, die Prime, von selbst zur Oktave wird. Setzt man nun die anderen Intervalle (Terz oder Quinte) in den Baß, so entstehen daraus die abgeleiteten A. (auch Umkehrungen oder Ver-

wechselungen des Basses genannt, s. ds.), die den Ausdruck des A.'s natürlich modificiren, ohne indeß seinen Hauptcharakter zu ändern. Jeder A. hat soviel Umkehrungen, als er außer dem Grundton verschiedene Töne besitzt; also läßt der Dreiklang zwei Umkehrungen zu. Wenn die Terz im Basse liegt, heißt er Sextenakk. (s. Bezifferung), wenn die Quinte, Quartsextenakk., (s. Bspl. 8, b.) weil von dem im Basse liegenden Tone ab gezählt (nicht von dem wirklichen Grundton, den wir als kleine Gedankennote darunter gesetzt haben) sich diese Intervalle eben als unterscheidende vorfinden. Diese Umkehrungen sind für Dur und Moll, ja auch für den erwähnten übermäßigen und verminderten Dreiklang dieselben, wenn auch den Ziffern entweder Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen hinzugefügt werden müssen; auch versteht es sich von selbst, daß bei diesen Umkehrungen jeder beliebige Ton des Dreiklangs nach Bedürfniß und Wahl verdoppelt werden kann.

Bspl. 8, a und b.



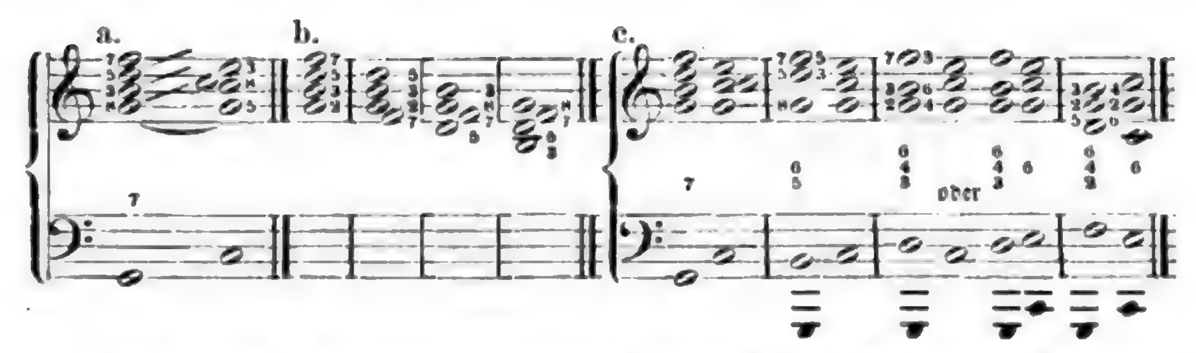
Gleichzeitig mag hier auf die Reihe der verschiedenen Dreiklänge hingewiesen werden, wie sie über den einzelnen Stufen der Tonleiter entstehen (Bspl. 8, c und d) und zwar in Dur und Moll. Allerdings ist das nur ein rein mechanisches Verfahren, soviel auch von neueren Harmonielehrern darauf gegeben worden, und kann höchstens zum Nachweise dienen, wie die A. der verwandten Tonarten (s. ds. Art.) ursprünglich in der Normaltonleiter mit gegeben worden sind. Es kann hierzu indeß nicht unerwähnt bleiben, daß der dabei auf der 7. Stufe in Dur, und der 2. Stufe in Moll (event. noch auf deren 7. Stufe) erscheinende verminderte Dreiklang meistentheils als ein Dominantseptimen- oder Nonenakk. mit ausgelassenem, näher bestimmendem Intervall sich wird erklären lassen, was wieder wesentlich zur Vereinfachung der A.-Lehre beiträgt.

Bspl. 8, c und d.

Durch Hinzufügung noch eines verschiedenen Tones (also durch Verbindung von drei Terzen) entsteht der Vierklang oder der Septimenakkord, jedenfalls auch wieder als Stammakk. zu bezeichnen, da von ihm andere abgeleitet werden, und, obwohl mechanisch auf den Dreiklang gebauet, doch vollkommen selbständig und wesentlich andern Charakters, andrerseits aber ebenfalls durch die Naturharmonie gegeben. Seiner ursprünglichen Entstehung nach enthält

Digitized by Google

er eine große und zwei kleine Terzen, c e g b (s. Bspl. 7, IV, V, VI, VII.), und wir finden ihn in derselben Weise stets auf der Dominante, d. h. dem fünften Tone jeder Tonleiter, dieser als Grundton des A.'s angenommen (also in C Dur und Moll gleichmäßig: g h d f). Diesen nennt man zum Unterschiede von andern Septimenakk. gemeinhin den Dominantseptimen-, auch wohl kürzer noch den Dominantakk., und er hat das Eigenthümliche, daß er nur in der Tonart möglich ist, zu welcher er als leitereigen gehört, — der A. g h d f kann nur in C vorkommen, denn in G oder F z. B. würde fis oder resp. b genommen werden müssen — er also stets das sicherste Kennzeichen der Tonart selbst abgiebt. Wie erwähnt, unterscheidet er sich wesentlich von dem Dreiklange, schon dadurch, daß er unbedingt eine bestimmte Fortschreitung (Auflösung) in einen Dreiklang — die Septimensequenzen sind hier als besondere harmonische Form nicht zu berücksichtigen — fordert, sei es der der nächstliegenden Tonika (des Grundtons der Tonleiter, bei g h d f also nach c e g) oder ein anderer, in mehr oder weniger nahem Verhältnisse zur ursprünglichen Tonika stehender (s. Trugschluß). Die naturgemäße Auflösung des Septimenakk.'s, welche übrigens dem Kundigen eine Menge von Freiheiten, wo das Bedürfniß sie fordert, gestattet, ist folgende: der Grundton bewegt sich eine Quarte aufwärts (= Quinte abwärts) und wird zum Grundton des folgenden A.'s; die Terz steigt und wird zur Oktave, oder wenn sie im Basse lag, zur Prime des folgenden A.'s; die Septime fällt und wird zur Terz, die Quinte fällt (oder steigt) und wird demgemäß zur Oktave oder Terz, und die Oktave bleibt, falls die Auflösung nicht als Trugschluß erscheint, liegen und wird zur Quinte im folgenden A. — Bspl. 9, a. Es versteht sich von selbst, daß, da dieser Septimenakk. mit Hinzufügung der Oktave aus fünf verschiedenen Tönen besteht, man im rein vierstimmigen Satze, falls man nicht Umkehrungen anwendet, einen Ton desselben auslassen muß, und ist nur darauf zu achten, daß diese Auslassung nicht die Septime, als charakteristisches Kennzeichen, und soviel nur irgend möglich auch nicht die Terz treffe. Wir weisen hier gleichzeitig nochmals auf die obige Bemerkung hin, daß der verminderte A. auf der 7. Stufe der Durtonleiter (s. Bspl. 8, c. VII.) fast niemals etwas anderes, als der Dominantakk. mit weggelassener Oktave ist. — Da der Septimenakk. aus vier verschiedenen Tönen besteht, so kann er drei Umkehrungen (abgeleitete Sept.-A.) haben. Liegt nämlich die Terz im Basse, so heißt er Quintsextenakk., liegt die Quinte im Basse: Terzquarten- od. Terzquartsextenakk., und liegt die Septime im Basse: Sekunden- oder Sekundquartsextenakk., was wieder auf den möglichen vier verschiedenen Lagen des Septimenakk.'s beruht (Bspl. 9, b und c). Daß man, wie schon aus den Beispielen hervorgeht, gemeinhin nicht nur des vierstimmigen Satzes wegen, sondern auch um bei der nöthigen Auflösung falsche Fortschreitungen zu vermeiden, bei den Umkehrungen des Sept.-A.'s das in den Baß gelegte Intervall in keiner der andern Stimmen ebenfalls bringt, mag noch erwähnt sein, obwohl das auch manche Ausnahmen erleidet, deren Erörterung indeß nicht hierher gehört.

Digitized by Google

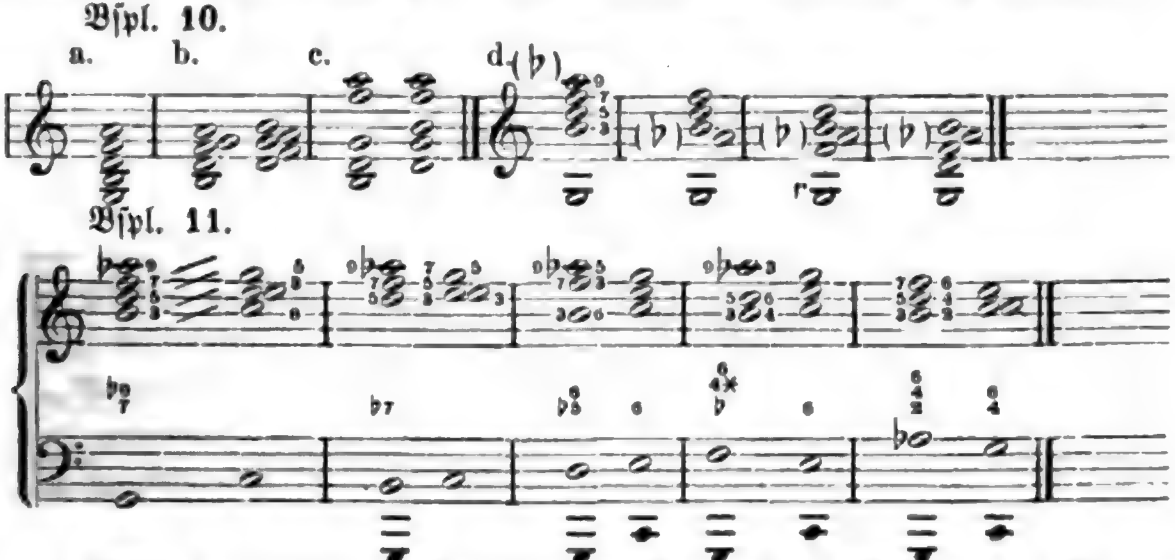
Bspl. 9.

Außer diesem Dominantseptimenakk. erscheinen noch drei andere Septimenakk. auf den Stufen der Tonleiter (entsprechend den vier verschiedenen Dreiklängen), die im Allgemeinen den Charakter des Dom.-Akk.'s vollständig, wenn auch mit Modifikationen theilen und nur fast noch drängender als dieser die entsprechende Auflösung fordern, die sich übrigens theilweise etwas anders gestaltet (s. Septime). Es sind dies der große Sept.-A. auf der ersten und vierten Tonleiterstufe, bestehend aus einer großen, einer kleinen und wieder einer großen Terz (c e g h, f a c e); der weiche oder Mollsept.-A., auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe, gebildet aus einer kleinen, einer großen und abermals einer kleinen Terz (d f a c, e g h d, a c e g), und der Sept.-Akk. der siebenten (in Moll der zweiten) Stufe, bestehend aus zwei kleinen und einer großen Terz (h d f a), auf dem Grunde des verminderten Dreiklangs ruhend und ähnlich diesem (in Moll) den Nonenakkorden beizuzählen. Auch den verminderten Septimenakk., gebildet aus drei kleinen Terzen (etwa cis e g b, oder h d f as) müssen wir zu den Nonenakkorden rechnen; denn nur dann lassen seine verschiedenartigsten Anwendungen sich einfach erklären.

Fügen wir dem Dominantseptimenakk. noch eine Terz hinzu, so bildet sich der Fünfklang oder der Nonenakkord (der beiläufig in der Naturharmonie ebenfalls, wenn auch nur in Einer Form erscheint, c e g b d, s. Bspl. 7, IV, V, VI, VII, IX.). Dieser ist ein zwiefacher, je nachdem man eine große, oder eine kleine Terz hinzusetzt (g h d f a, oder g h d f as) — der erste demnach großer, der zweite kleiner Nonenakk. genannt. Er theilt die Eigenschaft der Auflösungsbedürftigkeit, nur in noch erhöhterem Maaße, mit dem Sept.-A., und die Auflösung selbst bleibt ebenfalls dieselbe wie bei diesem, nur mit dem Hinzufügen, daß die None allemal eine Stufe abwärts geht, und mit der Modifikation, daß die Quinte, wenn sie unter der None liegt, unbedingt steigen muß, weil sonst verbotene Quintenfortschreitung entsteht. Die None hat für das Ohr und oftmals selbst für das Auge große Aehnlichkeit mit dem Vorhalte (der sogenannten Dissonanz, s. ds. Art.) der 9, welche in die 8 sich auflöset, und man hat als Unterscheidungsmerkmal für die erstere feststellen wollen, daß sie — die wirkliche None — stets in Verbindung mit der kleinen Septime auftrete, während diese bei der 9 unbedingt fehle und höchstens eine große Septime (h, nicht b) gleichzeitig mit dieser im A. erscheine; sodann auch, daß die None erst auf dem folgenden A., also auf einem neuen Basse, sich auflöse, während die 9 ihre Auflösung auf demselben A. finden müsse; endlich auch

Digitized by Google

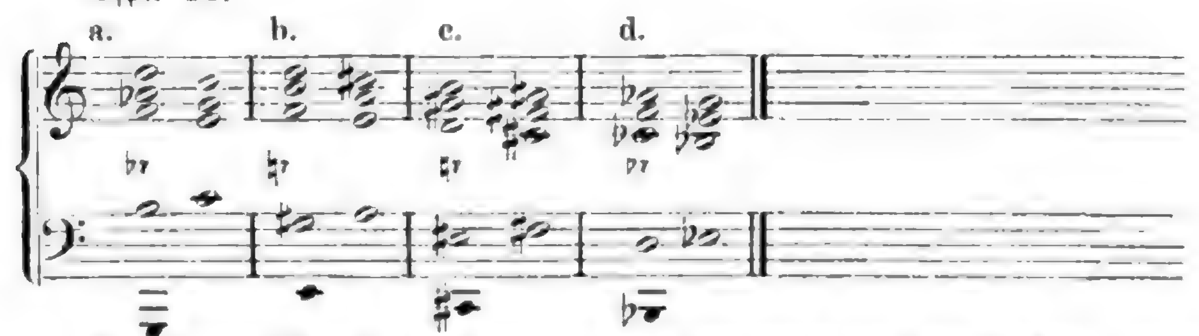
wohl, — daß die 9 vorbereitet sein, d. h. in einem nächstvorhergehenden A. als Konsonanz (Terz, Quinte oder Oktave des Grundbasses) gelegen haben müsse, während die None frei und unvorbereitet angeschlagen werden könne. Allein diese Merkmale genügen namentlich für die Art der Anwendung in neuerer Zeit keineswegs mehr vollständig, und die gesammte harmonische Fortschreitung und Verknüpfung allein wird in diesem Falle, wie in so vielen anderen, das Richtige an die Hand geben können. — Der große Nonenakk. kann sehr wohl fünfstimmig gebraucht werden, nur mit der Maaßgabe, daß man die Intervalle desselben gehörig auseinandersetzt, um nicht vollständige Verwirrung zu erzeugen. Kann der große Nonenakk. also sehr wohl wie in Bspl. **10**, a geschrieben werden, so wäre doch eine Zusammenstellung, wie bei b, unerträglich, und nur die bei c vollkommen gut und brauchbar. Beim kleinen Nonenakk. dagegen wird man, falls er nicht mit seinem Grundbasse gebraucht wird, also vorzugsweise bei allen Umkehrungen desselben, den Grundton (oder vielmehr dann: die Oktave) ausgelassen finden. Die verschiedenen Lagen des großen (und kleinen) Nonenakk.'s zeigt Bspl. **10**, d. Da er aus fünf verschiedenen Tönen besteht, so kann er, als Stammakk. betrachtet, vier Umkehrungen (abgeleitete A.) haben, die in vollem Umfange namentlich beim kleinen Nonenakk., der wesentlich häufiger gebraucht wird, vorkommen und da auch ihre bestimmten, obwohl bisher noch nicht ganz allgemein angenommenen Benennungen haben, die alle auf dem „verminderten" A. basiren, und gegen die Bezeichnung der Umkehrungen des Sept.-A.'s nur gewissermaßen um eine Stufe zurückgehen. So heißt der kleine Nonenakk., wenn seine Terz im Basse liegt, verminderter Septimenakk.; mit der Quinte im Basse, verminderter Quintsextenakk.; mit der Septime im Basse, vermind. Terzquartsextenakk., und endlich mit der None selbst im Basse, vermind. Sekundenakk. — wie schon bemerkt, mit ausschließlicher Rücksicht auf den Umstand, daß der ganze Akk., um den es hierbei sich handelt, als ein verminderter anzusehen, sonst dürfte man wohl, bei spezieller Berücksichtigung der Intervallentfernungen, in diesen Nonenumkehrungen wenigstens den Terzquartsexten- und Sekundenakk. als übermäßige bezeichnen, da in jenem die Quarte, in diesem Sekunde und Quarte als übermäßige Intervalle erscheinen. Die Umkehrungen selbst mit deren Auflösung veranschaulicht Bspl. **11**. — Neuere Theoretiker haben bisweilen den Nonenakk. als Stammakk. verworfen, weil er über die Oktave hinausreiche, weil seine Umkehrungen besonders in enger Lage nur unvollständig brauchbar seien, und weil unter Annahme der in manchen Fällen selbständigen, nicht bloß als Vorhalt gebrauchten None sich die desfallsigen A. aus dem Sept.-Akk. allein hinreichend sollen erklären lassen. Dieser letzte Grund spricht am Klarsten gegen jene sogenannte Vereinfachung, die nur noch größere Verwirrung anrichten kann: wenn man das Vorhandensein einer selbständigen None doch (und man kann nicht anders!) einmal zugestehen muß, so ist damit auch das Vorhandensein des betr. A.'s und dessen nothwendige Berücksichtigung in der Lehre ausreichend dargethan, zumal überdies die eigene Anschauung beweiset, daß diese Akk. nicht nur unvollständig, sondern in ausgedehntester An-

Digitized by Google

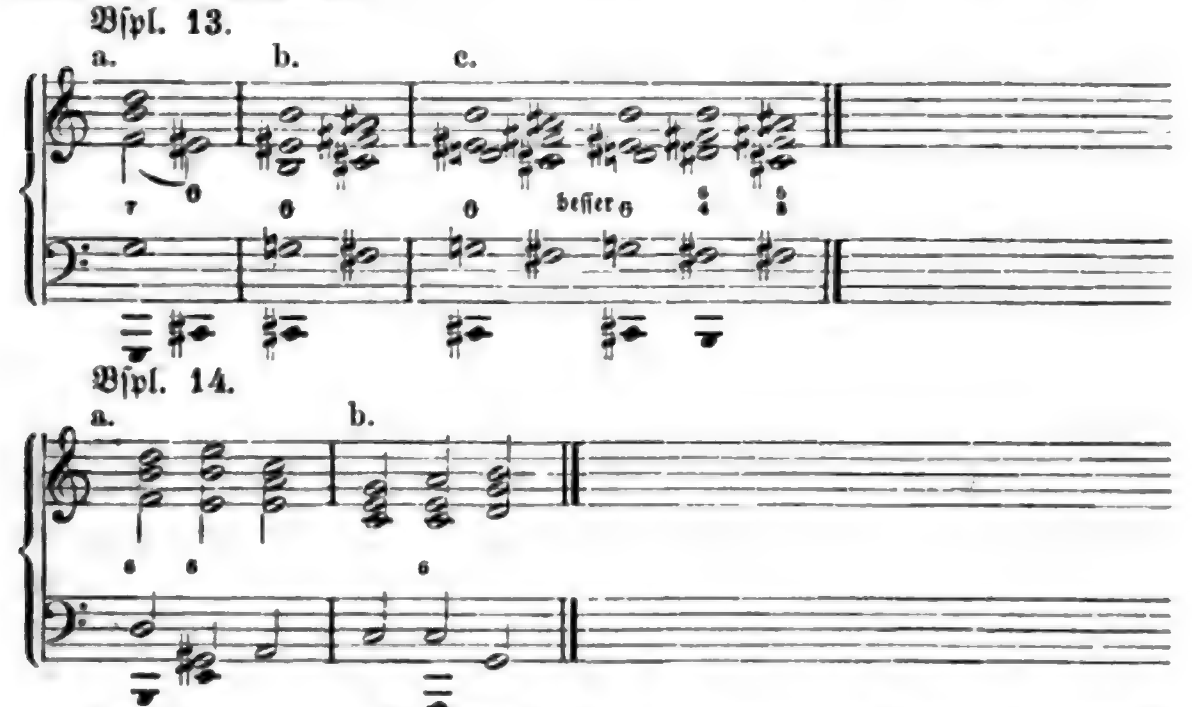
wendung brauchbar sind und in der Praxis gebraucht werden, und der Grund, daß sie über die Oktave hinausgreifen, eben gar kein Grund für ihre Verwerfung, und das um so weniger sein kann, als sie, wie schon oben nachgewiesen, auch durch die Naturharmonie selbst angedeutet werden, während die alten Undezimen-, Terzdezimen- u. s. w. Akkorde nicht einmal dieser Begründung sich rühmen können (das $\bar{\bar{f}}$ in den Naturtönen ist ein zweifelhafter, zwischen f und fis schwankender, daher für akkordische Verbindungen unbrauchbarer Ton, und der echte Undezimenakk. könnte sich überhaupt nur über dem Nonen-, also auf dem Dominantakk. bilden, während die gemeinhin so genannten fast nie etwas anderes, als Vorhalte oder Anticipationen sind), und in der That, wie schon A. B. Marx ganz treffend bemerkt hat, bloße mechanische Machwerke, methodische, aber schlecht ersonnene Hülfsmittel sind, die mit dem wahren System der Tonentfaltung im Widerspruch und für die Erlernung der Harmonie, für die man sie doch erfunden, nur erschwerend und verwirrend erscheinen. Wunderlich aber muß es bedünken, wenn vorzugsweise Theoretiker, welche die Akkordentwickelung mit möglichster Konsequenz auf die Normaltonleiter ohne jedes zufällige Versetzungszeichen zu begründen streben, plötzlich einen verminderten Sept.-A., und nicht nur auf der 7. Stufe der Molltonleiter (von c, also h d f as), wo er als solcher seinen Sitz haben könnte, sondern selbst auf der 1. Stufe der Durtonleiter, mit zufälliger Erhöhung des Grundtons (cis e g b) konstruiren, während in der ganzen Leiter von C doch cis sonst nicht vorkommt. Das ist ein Irrthum, der sich einmal auf die Annahme eines selbständigen verminderten Dreiklangs, den wir als elliptischen Nonenakk. glauben ansehen zu sollen, andererseits vielleicht auch auf eine unwillkürliche, streng wissenschaftlich indeß wohl kaum zu rechtfertigende Vermischung der Intervallen- mit der Akkordlehre gründet; denn in der ersteren erscheint allerdings eine verminderte Septime cis b, da wir dort ja auch eine übermäßige Prime c cis (und in Folge dessen ebenfalls eine übermäßige Oktave, nicht wie z. B. der wackere Türk erklärt: einen in die Oktave versetzten, erhöheten Einklang — ein merkwürdiger Widerspruch!) annehmen.

Dieser verminderte Septimenakk. mit seiner Proteusnatur für das Ohr, der so mannichfaltige und interessante harmonisch-modulatorische Kombinationen gestattet, wird in seiner regelrechten Konstruktion, auch für die so viel-

Digitized by Google

fach vernachlässigte musikalische Orthographie (s. ds.) erst dann klar, läßt sich erst dann auf das einfache und darum möglichst streng festzuhaltende Prinzip des regelmäßigen Fortschritts von der Dominante zur Tonika leicht und ungezwungen zurückführen, wenn man ihn nicht als Stamm-, sondern als von einem Nonenakk. abgeleiteten A. betrachtet und behandelt; Bspl. 12 wird das anschaulich machen. Die unter a—d gegebenen verminderten Sept.- (Nonen-) A. sind ihrem Klange nach unbedingt einander gleich und erscheinen dem Gehör nur als Versetzungen, verschiedene Lagen eines und desselben A.'s; nur durch die enharmonische Verwechselung (s. ds.) — gis statt as, eis statt f, ces statt h — erscheinen sie dem Auge sofort als A., die aus anderen Tonarten herstammen und also auch eine andere Auflösung bedingen. Denn während der A. ursprünglich nur nach C gehen zu können scheint (wir sehen von Trugschlüssen natürlich ganz ab), wird durch die enharmonische Verwechselung auch eine Auflösung nach A, nach Es, selbst nach Fis ermöglicht. Weshalb dabei nun aber das einfache Prinzip „von der Dominante zur Tonika", verlassen, das bei der einmal nothwendigen Annahme des Nonenakk.'s, wie die darunter gesetzten Grundbässe beweisen, ganz vollständig gewahrt wird! Was über die sonstige modulatorische, so äußerst reiche Verwendung der Nonenakk. zu sagen, darüber vergl. m. Modulation und None.

Bspl. 12.

Die Ueberflüssigkeit einer speziellen Behandlung der Undezimen- und Terzdezimenakk. ist schon oben angedeutet worden, und wie sich die außerordentliche Menge der in älteren Lehrbüchern aufgeführten, meist nur durch Vorhalte entstehenden A. verschiedensten Namens alle auf die hier entwickelten Stamm- und abgeleiteten A. des Dreiklangs, der Septime und None einfach und leicht zurückführen lasse, wird in den Art. Vorhalt, Grundbaß, Bezifferung, kurz weiter darzulegen sein. Eines sehr häufig vorkommenden, scheinbar sehr abweichenden A.'s indeß haben wir noch hier zu gedenken, nämlich des sogenannten übermäßigen Sextenakkords. Derselbe entsteht dem Klange nach aus einer enharmonischen Verwechselung der Septime im Dominantakk., seinem wahren Wesen nach aber aus einem Terzquartsextenakk., in welchem die im Basse liegende Quinte um einen halben Ton erniedrigt (vom Grundbasse aus zur verminderten geworden) ist, und dem man alsdann noch statt der gewöhnlich verdoppelten Septime, auch die None hinzufügen kann; eine überraschende Modulation wird dadurch erzielt, s. Bspl. 13, a—c. Endlich sei noch des bei den Franzosen gebräuchlichen Accord de petite sixte majeure und Accord de sixte-ajoutée (Bspl. 14, a, b) gedacht. Mit dem erst-

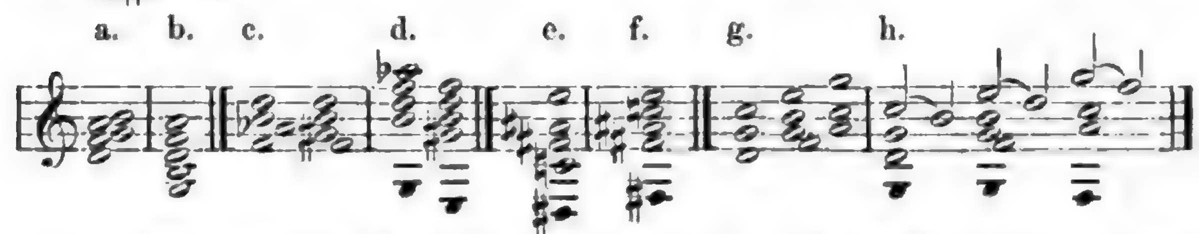
Digitized by Google

erwähnten Ausdruck bezeichnet man in Frankreich den Sextenakk. auf der als Grundton angenommenen zweiten Stufe der Molltonleiter; mit dem zweiten die über dem Grundton eines Dreiklangs durchgehende Sexte desselben, eigentlich den zwischen Tonika- und Dominantakk. (ohne Septime) oder zwischen Subdominante und Tonika eingeschobenen Sextenakk. aus der dem ersten dieser A. verwandten Molltonart.

Daß die einzelnen A. nicht stets in der terzenweisen Lage, sondern in mannichfachen Verwandlungen gebraucht werden, ergiebt sich hinlänglich aus den obigen Beispielen, und es kann für den Anfänger die richtige Erkennung des betreffenden Grundbasses namentlich bei zusammengesetzter Harmonie einige Schwierigkeit haben. Diese löset sich durch ein mechanisches Hülfsmittel, indem man nämlich die gegebenen Töne in jene terzenweise Lage umsetzt, wo alsdann der Grundbaß deutlich erkennbar ist. In Bspl. 15 a, die Realität des A.'s in dieser Verbindung angenommen, wird es schwer sein, augenblicklich den Grundton zu erkennen; versetzt man seine einzelnen Töne in vollkommene Terzenlage, wie bei b, so zeigt sich derselbe sofort: wir haben es mit dem großen Nonenakk. von g zu thun. Etwas anders verhält es sich mit den Umkehrungen des kleinen Nonenakk.'s, dem verminderten Sept.-A. u. s. w., bei denen ja gemeinhin die Oktave ausgelassen wird, weil die None an deren Stelle steht. Die A., Bspl. 15 c, lassen sich allerdings leicht in ihre regelrechte Terzenlage, wie bei d, bringen, allein der tiefste Ton ist hier nicht der Grundton des A.'s, sondern dessen Terz (die erste Umkehrung), und man kann sich das Auffinden des betr. Grundbasses auch noch dadurch erleichtern, daß man in diesen A. die beiden Töne sucht, welche nur um eine übermäßige Sekunde von einander entfernt sind (hier as h und resp. f gis); in dieser übermäßigen Sekunde ist stets die Terz und die None des Grundtons gegeben, so daß der erhöhete Ton dieses Intervalls (h u. gis) die Terz, der erniedrigte (as u. f) die None desselben ist. Ein ähnlicher Fall tritt bei dem „übermäßigen Sextenakk." ein, wenn er mit der Oktave gebraucht wird, Bspl. 15 e; in die Terzenlage versetzt erscheint

Digitized by Google

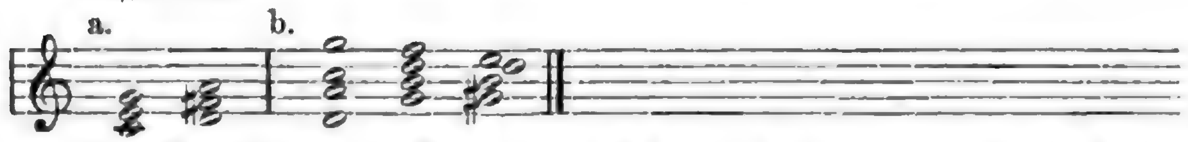
er wie bei f (denn ais c ist als Intervall betrachtet, die stufenmäßige Schreibart in der Leiter beweiset das, eine — verminderte — Terz). Hier giebt nun der erhöhete Ton der verminderten Terz (ais) die wirkliche Terz des Grundbasses, und der erniedrigte (c) die verminderte Quinte desselben, das charakteristische Kennzeichen dieses A.'s, die dann zunächst in den Baß gehört. Läßt sich aber eine terzenweise Lage durchaus nicht herstellen, Bspl. 15 g, so hat man es mit Vorhalten (s. ds.), sogenannt dissonirenden A. zu thun, und wird erst aus deren Auflösung ihren Grundbaß bestimmen können, wie bei h.

Bspl. 15.



Die Eintheilung der A. in konsonirende und dissonirende ist vom praktischen Standpunkte angesehen, ziemlich überflüssig und hat nur Sinn und Bedeutung für die Intervallenlehre, begründet auf die akustischen Verhältnisse. Was wohl oder übel lautet, was dem Ohre angenehm oder widrig klingt — die gewöhnliche Erklärung von Konsonanz und Dissonanz — ist durchaus relativ: eine Folge von vollkommen konsonirenden A. kann dem Ohre sehr widerwärtig klingen und geradehin fehlerhaft sein (es kommt eben auf die Behandlung an), Bspl. 16 a; während umgekehrt eine Folge von sogenannt dissonirenden A., wie bei b etwa, nicht unangenehm empfunden werden wird, abgesehen von dem Erfahrungssatze, daß das, was als wohl oder übel lautend empfunden wird, nach den verschiedenen Bildungsgraden und in verschiedenen Zeitaltern mannichfach verschieden ist: eine Vergleichung der früheren mittelalterlichen Kompositionen mit den Ansprüchen der Gegenwart in Bezug auf harmonische Gestaltung und Führung beweiset das hinlänglich — wir verweisen nur auf Bspl. 6 a, S. 60, in welchem gerade die Reihe der nach der alten Theorie vollkommen konsonirenden A. unserem Ohre unangenehm erscheinen wird. Auch die Erklärung: ein konsonirender A. sei der, welcher absolut für sich betrachtet bestehen könne — ein dissonirender hingegen der, welcher nothwendig eine Fortschreitung (Auflösung) fordere, ist eine bloß äußerliche. Konsonirende A. sind demnach nur der Dreiklang in Dur und Moll mit ihren Umkehrungen, alle übrigen, vom Septimen-Akk. an, sind dissonirende, wie die ältere Theorie das auch in der That lehrt. Was weiter darüber zu sagen wäre, ist in den Art. Akustik, Intervall, Konsonanz, Dissonanz, zu finden.

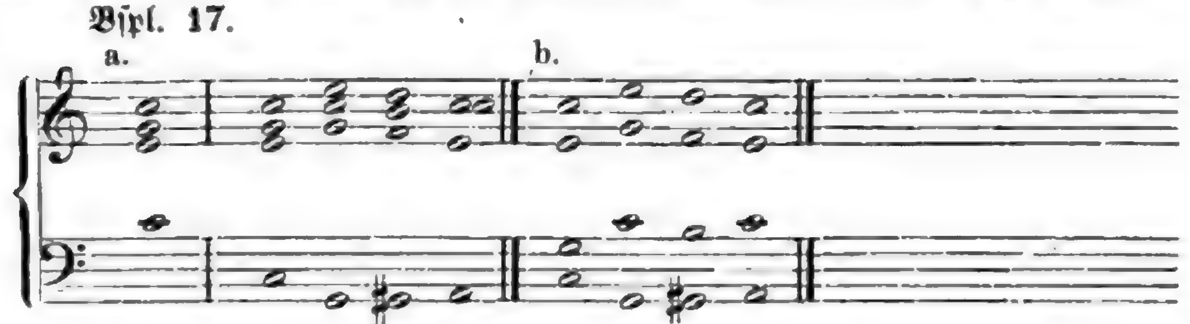
Bspl. 16.



Die Eintheilung der A. in einfache und zusammengesetzte ist eine äußerliche, hergenommen von der Stellung der verschiedenen Stimmen zu einander, insofern diese näher oder entfernter zu einander gerückt erscheinen, also

Digitized by Google

dasselbe, was mit dem Ausdruck enge und zerstreute (weite) Harmonie (oder Lage) bezeichnet wird. In enger Harmonie geschrieben erscheint ein A., wenn seine sämmtlichen oder doch die meisten seiner Töne so nahe aneinander sich befinden, daß zwischen ihnen kein anderer Ton desselben A.'s Raum hätte, Bspl. 17 a. — in zerstreuter Harmonie aber, wenn das Gegentheil der Fall ist, wie bei b. Daß eine umsichtige Abwechselung beider Satzarten, je nach Stimmenlage und beabsichtigter Wirkung, für die praktische Ausführung den besten Effekt machen muß, leuchtet ein. Der Satz für gleiche Stimmen (Männer- oder Frauenstimmen) wird, abgesehen von noch anderen Gründen, auch dadurch einerseits schwieriger, andererseits leichter einförmig, daß man dabei überwiegend nur der engen Harmonie sich bedienen kann. Beethoven gebührt vor Allem das Verdienst, die Anwendung der zerstreuten Harmonie mit ihrer wohlthuenden Fülle auch auf die Pianofortekomposition übertragen zu haben.

Bspl. 17.

Die Eintheilung endlich in Dur- und Mollakkorde ergiebt sich aus dem Obigen, soviel hier nöthig, schon von selbst. Uebrigens vergl. m. Tongeschlecht, Tonleiter, Intervall &c. — Dem Franzosen Rameau gebührt das Verdienst, das erste, wirklich geordnete Akkordsystem aufgestellt zu haben, und zwar in seinem Traité de l'harmonie (Paris, 1722), und einigen folgenden Schriften, denen sich später d'Alembert in seinen Elémens de Musique (deutsch von Marpurg) anschloß; doch ist die Dunkelheit des Ausdrucks und der Mangel an logischer Methode darin sehr fühlbar. Schon bei weitem besser sind die betr. Werke von Marpurg, Kirnberger, Albrechtsberger &c. aus früherer, dann aus neuerer und neuester Zeit die von Gfr. Weber, André, auch Logier in seiner Art, und vor Allen A. B. Marx, s. Literatur.

Akkord, in besonderer Bedeutung, jetzt nicht mehr gebräuchlich, bezeichnete im spätern Mittelalter bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts drei oder vier Instrumente einer und derselben Art, nur in Rücksicht auf den Tonumfang verschieden, so daß man auf dem höchsten den Sopran, auf den übrigen die anderen Stimmen vortragen konnte. Man nannte eine solche Zusammenstellung auch ein Stimmwerk, und könnte z. B. in gewisser Beziehung das moderne Saitenquartett, auch wohl die Zusammenstellung von vier Hörnern, oder drei Posaunen &c. einen Akk., ein Stimmwerk, nennen.

Akroāma, was man hört, besonders was man gern hört, daher sov. a. Ohrenschmaus.

Akroamaten, hießen bei den Griechen Personen, die zur Ergötzung des Ohrs beitragen; demnach Schauspieler, Sänger, Instrumentisten.

Akroamatische Musik, eine solche, die nur auf Ergötzung des Ohrs, ledig-

lich auf Erregung sinnlichen Wohlgefallens berechnet ist, also Gegensatz zu der künstlerich empfundenen und erfundenen (ästhetisch wahren und schönen) Musik, welche den tiefern Ausdruck innerer Seelenregungen, Gefühle, Affekte, mit einem Worte die Darstellung irgend eines Kunstobjekt's durch Töne, zum Gegenstande hat. Gewöhnliche Tänze und dergl., sehr Vieles der modernen Salonmusik, nicht Weniges in so manchen Opern ꝛc. wird lediglich der akr. Musik beigezählt werden müssen.

Akrstein, Nik. Theod. von, ein berühmter Organist zu seiner Zeit, geb. 6. Juli 1576 zu Prag, seines bedeutenden musikalischen Talentes halber auf Kosten des Abtes von Schonbeck zu Sedletz bei Kuttenberg in Böhmen ausgebildet und dann als Organist an der dortigen Cistercienserkirche angestellt. Ein auch sonst sehr geachteter Mann, ward er 1605 geadelt, starb aber bald darauf, am 3. August 1607.

Aktische Spiele, (Akteische Sp.), Wettkämpfe mannichfaltigster Art, vorzugsweise auch in Musik, welche nach Anordnung des römischen Kaisers Augustus von fünf zu fünf Jahren bei dem von ihm wiedererbauten Apollotempel in der Nähe von Actium (Nikopolis), wo er den großen Sieg über Antonius erfochten, der ihn zum Weltherrscher machte, gefeiert wurden.

Akukryptophon, ein von dem Engländer Charles Wheatstone erfundenes, 1822 in London zuerst öffentlich vorgeführtes musikalisches Instrument, jedenfalls ähnlicher innerer Konstruktion wie die Spieluhren im Kleinen, die Orchestrion's und ähnliche Erfindungen neuerer Zeit im Großen, über das sich indeß wenig Bestimmtes sagen läßt, da der Erfinder den inneren Mechanismus als strengstes Geheimniß bewahrte und das Instrument selbst eine weitere Verbreitung nicht gefunden hat. Es hatte nach den Berichten der englischen Journale, die Gestalt eines großen, lyraförmigen Kastens, doch ohne Saiten, der durch ein Seil freischwebend an der Zimmerdecke befestigt war. Der Mechanismus ward, ähnlich wie eine Uhr aufgezogen, und das Instrument trug selbst sehr schwierige Tonstücke, mit verschiedenem, mannichfach nuancirtem Ton, gleich einem Orchester, vor.

Akustik, ein aus dem Griech. abgeleitetes Wort, bedeutet die Theorie des Klanges, die Lehre vom Schall, also einen Theil der Physik, nicht minder aber auch eine wesentliche musikalische Hülfswissenschaft, die in ihrer großen Wichtigkeit für jeden Musiker und Musiktreibenden noch bei weitem nicht genug erkannt ist, und von der man sich gemeinhin um ihrer angeblichen Trockenheit willen schnell abwendet, zumal noch für die eigentliche Popularisirung derselben wenig gethan ist — wir wüßten in dieser Beziehung nur G. Schilling's „Akustik", die auf den Forschungen namentlich Bindseil's ruht, und R. Pohl's „Akustische Briefe", vornehmlich nach Oerstedt bearbeitet, zu nennen, von welch Letzterem indeß erst ein Bändchen vorliegt. — Die A. hat die Entstehungsart, Fortpflanzung und Dauer, den Geschwindigkeitsgrad, die verschiedenen Gattungen des Klanges und die Polarisation des Schalles zum Gegenstande. Wir wollen, soweit das hier nöthig und möglich, diese Theorie des Schalles, die A., in kurzem Umrisse, gestützt auf die neuesten Forschungen und Darstellungen derselben entwickeln.

Digitized by Google

Den Gegensatz der physikalischen Begriffe von Materie (als dem Raumerfüllenden, der gegenseitigen Anziehung Folgenden und daher Schweren) und Aether (als dem Etwas, das als ein unendlich Feines im ganzen Weltenraume vorhanden, selbst die Materie durchdringt und sogar im luftleeren Raume vorhanden ist) dürfen wir als bekannt voraussetzen. Beide nun können in eigenthümliche Schwingungen versetzt werden, und während die des Aethers als Wärme und Licht wahrnehmbar werden, erregen die der Matrie den Schall. Man nennt die Bewegungserscheinungen dieser Schwingungen Wellenbewegung (Undulation) und man unterscheidet stehende und fortschreitende Wellen. Erstere entstehen, wenn man z. B. ein gespanntes Seil oder eine Saite in der Mitte anfaßt, es seitwärts zieht und wieder losläßt; letztere dagegen bilden sich z. B. durch einen Schlag auf ein straff gespanntes Seil — und beide unterscheiden sich besonders dadurch, daß bei den fortschreitenden Wellen die verschieden schwingenden Punkte nach und nach in die Gleichgewichtslage zurückkehren, während dies bei den stehenden von allen Punkten gleichzeitig der Fall ist. Die ringförmige Bewegung der fortschreitenden Wellen ist Jedem bekannt — man darf ja nur einen Stein ins Wasser werfen, um sie sich zu versinnlichen. Wo nun zwei Wellensysteme in der Weise zusammentreffen, daß die Erhöhung (der Wellenberg) des einen sich mit der Vertiefung (dem Wellenthal) der andern berührt, da findet nothwendig eine Ausgleichung und sonach ein Aufhören der Wellenbewegung statt, und man nennt die durch solche Begegnung (Interferenz) in Ruhe gesetzten Punkte Knotenpunkte, oder wenn davon mehrere nebeneinander liegen, nicht schwingende Knotenlinien. Eine solche Interferenz kann auch dadurch stattfinden, daß fortschreitende Wellen beim Treffen auf einen geeigneten Gegenstand zurückgeworfen, mit den anderen fortschreitenden zusammentreffen, wodurch sich wiederum Knotenpunkte bilden, die — wenn das Experiment z. B. an einer Saite gemacht wird — dieselbe in mehrere stehende Wellen theilen. Die Wellenbewegungen werden kleiner und schwächer (und zwar im Verhältniß des Quadrates der Entfernung), je weiter sie sich von ihrem Anfange entfernen. Die Fortpflanzung der Wellenbewegung ist immer geradlinig, und diese Linie heißt ein Wellenstrahl — daher Schall-, Wärme-, Lichtstrahlen. Bei allen drei Kategorien aber erfolgt die Wellenbewegung nach allen Richtungen hin gleichmäßig und in gleicher Stärke, doch können natürlich die Schwingungen sowohl nach Länge und Höhe der ursprünglich erregten Wellen, als nach ihrer Richtung und Geschwindigkeit (nach der Zahl der in einem bestimmten Zeitraum stattfindenden Schwingungen) sehr verschieden sein. — Vermittelst der durch einen äußern Impuls angeregten Wellenbewegung eines elastischen oder zusammendrückbaren Körpers, sei das nun eine gespannte Saite oder Membran (z. B. Trommelfell), sei es ein Metallstab, eine Glocke, oder eine begrenzte Luftsäule, wird der Schall erzeugt, sobald die betreff. Schwingungen oder Wellen stehende sind, und sich mit einer bestimmten Geschwindigkeit (Schwingungszeit) wiederholen: denn die Erfahrung lehrt, daß ein in derartige Schwingung versetzter Körper nur dann einen vernehmbaren Ton erzeugt, wenn er mindestens 14 bis 15 Schwingungen in der Sekunde macht, während

Digitized by Google

eine Geschwindigkeit, die über 48000 Schwingungen in der Sekunde hinausgeht — man hat Versuche bis zu 73000 Schwingungen gemacht — nur schwer wahrnehmbare Töne hervorbringt. Aber diese Schwingungen müssen auch natürlich eine entsprechende Stärke und Energie haben, die ebensowohl von der bewegenden Kraft als von der Größe und Elastizität des tönenden Körpers abhängig ist. Dies Alles aber würde noch nicht genügen, die erzeugten Töne wirklich vernehmbar zu machen, wenn nicht ein entsprechendes Medium vorhanden wäre, das dieselben zum Ohre leitet, und insofern sind die stehenden Schallwellen zugleich fortschreitende. Es giebt wirklich kaum eine Bewegung der Körper in unserer Umgebung, die nicht von einem wahrzunehmenden Geräusch begleitet wäre. Nun ist jeder Ton unbestreitbar Folge der Schwingungen eines Theils der Materie, und um die Art des Tones zu bestimmen, kommt es nur darauf an, wie diese Schwingungen stattfinden. Zu unserem Ohre gelangen die Töne in der Regel durch die Luft (hier also das Medium der Verbreitung) als Schallwellen, und diese entstehen durch wechselnde Verdichtung und Verdünnung der Luft an bestimmten Stellen. Saiten, Glocken, Stimmgabeln 2c. sind Körper, welche selber tönen, und bei welchen die Luft nur für unser Ohr den Ton vermittelt; dagegen sind es bei Blasinstrumenten, Orgelpfeifen 2c. wie bei der menschlichen Stimme, schwingende (begrenzte) Luftsäulen, die selbst tönen. Es ist bekannt, daß die Höhe oder Tiefe eines Tones von der Anzahl der Schwingungen abhängt, die ein Körper in bestimmter Zeit macht: je mehr Schwingungen, desto höher der Ton, und umgekehrt — gleichzeitig, je höher der Ton, desto kürzer die Schallwelle, und umgekehrt. Ton an und für sich heißt ein zusammengesetzterer Schall, entstehend durch eine mittelst hinreichend schnell sich wiederholender Stöße erneuerte Folge von Schallwellen, vorausgesetzt daß diese Stöße nicht nur gleichartig und gleich stark, sondern auch in gleichen Intervallen einander folgen und einen elastischen Körper treffen; wo diese Bedingungen mangeln, werden wir wohl ein Geräusch, aber keinen Ton vernehmen; Geräusch aber deutet auf das Ungleichartige in den Schallwellen, während die Gleichartigkeit derselben am Schalle selbst als Klang bezeichnet wird. Die verschiedenen musikalischen Instrumente, die Glocken, Metallstäbe 2c. haben Klang, und selbst den Knall und das Knacken pflegt man konsequent dem Klange beizuzählen, während das Rasseln und Brausen, das Rauschen und Krachen, das Knarren und Schnarren, das Knistern und Knastern in die Kategorie des Geräusches gehört. Daß man beim Schalle übrigens Qualität und Quantität wohl zu unterscheiden hat, leuchtet ein; dieselbe Unterscheidung ist natürlich auch auf den Ton anzuwenden, dessen Qualität von der Quantität der einzelnen Schallstöße der einzelnen das Ohr treffenden Schallwellen abhängt, aus denen er zusammengesetzt ist — seine Quantität dagegen von der Zahl der Schwingungen, wie schon erwähnt, d. h. von der Schwingungszahl des Tones, die je kleiner an sich, einen desto tiefern Ton erzeugt; der Vergleich zwischen mehreren solcher Schwingungszahlen wird das Schwingungsverhältniß genannt. Die Anzahl der Schwingungen einer gespannten Saite ist um so größer, je kürzer und dünner, je stärker gespannt und je geringer an Dichte sie

Digitized by Google

ist; mit Zunahme der Länge, der Dicke und Dichte und mit abnehmender Spannung derselben wird auch der Ton tiefer, weil die Anzahl der Schwingungen geringer. Hieraus folgt, daß Saiten von gleicher Länge ungleiche Stimmung vermöge ungleicher Dicke oder ungleicher Spannung erhalten können, und es ergiebt sich daraus gleichzeitig der Grund, weshalb die tiefsten Saiten unserer betreffenden Instrumente mit Metalldraht übersponnen werden, weil dadurch ihr spezifisches Gewicht sich erhöht. Jeder schallfähige Körper kann, wie das schon im Allgemeinen angedeutet wurde, entweder in seiner vollen Ausdehnung, mit Ausnahme des oder der Endpunkte, an denen er befestigt ist, schwingen — oder er kann bei veränderter Stelle der Schallerzeugung auch in mehrere Theile sich scheiden, die nach entgegengesetzten Richtungen schwingen, während die zwischen diesen Theilen befindlichen Knotenpunkte in Ruhe bleiben, und man an diesen den klingenden Körper berühren oder halten kann, ohne daß dadurch die Schwingungen selbst verhindert oder beeinträchtigt würden. (Beiläufig, heißen die schwingenden Stellen selbst Schwingungsbogen, der Abstand dieser von der ruhenden [oder Gleichgewichts-] Lage die Schwingungsweite, die ruhenden Stellen aber Schwingungsknoten [oder die Flächen Knotenlinien], und es tritt das mathematische Verhältniß ein, daß die Schwingungszahl bei Bildung von Schwingungsknoten um das Vierfache derselben steigt, wodurch der Ton natürlich in gleichem und sehr bedeutendem Grade sich erhöht, was auch die Entstehung der Flageoletttöne (s. ds.) ausreichend erklärt.) Wenden wir dies auf ein praktisches Beispiel an. Wir nehmen einen Ton von einer gewissen Anzahl Schwingungen, gleichviel ob durch eine Saite oder durch eine begrenzte Luftsäule (Blasinstrument) hervorgebracht: er soll C heißen. Ein Ton, der in derselben Zeit genau die doppelte Zahl von Schwingungen hat (also durch Halbirung der Saite ꝛc. erzeugt), giebt dann die höhere, und umgekehrt bei doppelter Verlängerung der Saite die tiefere Oktave jenes C. Bekanntlich liegen zwischen den beiden Endpunkten jeder Oktave noch sechs andere Töne, und deren Schwingungsverhältnisse sind: Prime = 1, Sekunde = $^9/_8$, Terz = $^5/_4$, Quarte = $^4/_3$, Quinte = $^3/_2$, Sexte = $^5/_3$, Septime = $^{15}/_8$, Oktave = 2; demgemäß hat also, das tiefe C der sechzehnfüßigen Pfeife zu 32 Schwingungen in der Sekunde angenommen, seine Oktave 64, die Terz 40, die Quinte 48, die Sekunde 36 Schwingungen ꝛc. Will man sonach z. B. die Quinte des Grundtons auf der Saite desselben finden, so wird man sie in drei gleiche Theile (zwei Schwingungsknoten) theilen müssen. — Hier mag noch darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Unterschiede für je zwei aufeinanderfolgende Zahlen in der obigen Reihe keineswegs vollkommen gleich sind, und zwar ist das Verhältniß so, daß z. B. d in derselben Zeit $1^1/_8$mal soviel Schwingungen macht als c (also 36, wenn wir c zu 32 annehmen), e $1^1/_9$mal soviel als d (40), f $1^1/_{15}$mal soviel als e, g $1^1/_8$mal soviel als f, a $1^1/_9$mal soviel als g, h $1^1/_9$mal soviel als a, und c $1^1/_{15}$mal soviel als h. Die Intervalle, deren Unterschied $^1/_8$ oder $^1/_9$ beträgt (c—d, d—e, f—g, g—a, a—h), heißen ganze Töne, während die von e—f und von h—c fast nur die Hälfte dieses Unterschiedes, nämlich $^1/_{15}$, betragen; darum nennt man

Digitized by Google

diese „*halbe Töne*“. Bekanntlich schaltet man, Behufs der regelmäßigen Bildung der Tonleiter von jedem beliebigen Tone aus, zwischen die ganzen Töne noch halbe (cis, dis, fis, gis, ais, oder des, es, ges, as, b) ein, deren nähere Betrachtung indeß hierher noch nicht gehört.

Zur Bestimmung der Schwingungszahlen für einzelne Fälle bedient man sich verschiedener Instrumente, der *Sirene* (s. ds.), des *Monochord* (s. ds.) oder Sonometers, und es ergiebt sich hier, daß die Schwingungszahlen (folglich auch die Tonhöhen) in umgekehrtem Verhältnisse zu den Schwingungszeiten (folglich zur Länge der schwingenden Saiten) stehen. Daraus folgt die oben angedeutete Erscheinung, daß eine bei gleicher Spannung um die Hälfte verkürzte Saite die Oktave ihres ursprünglichen Tones geben muß rc. Dasselbe Resultat kann man aber auch durch stärkere Spannung erzielen, welche natürlich eine Steigerung der Elastizität zur Folge hat, und man erhält so z. B. bei gleicher Länge der schwingenden Saite durch vierfaches Spannungsgewicht ebenfalls die Oktave des Grundtons u. s. w.

Was die *Richtung* der Schallschwingungen anlangt, so sind diese entweder transversal, longitudinal oder drehend. *Transversalschwingungen* sind solche, bei denen der schallende Körper abwechselnd nach beiden Saiten, entweder mit oder ohne Schwingungsknoten, getrieben wird (-·-·-·-·-. oder -·-·-·-·-·-·-·-), und man kann annehmen, daß alle diejenigen Körper, welche an sich elastisch sind, wie Stäbe, Gabeln, Glocken, Scheiben rc., oder durch Spannung elastisch werden, wie Saiten, Membranen rc., diese Schwingungen haben. Die Knotenpunkte bei getheilten Saiten schwingen übrigens nicht mit, und bei Scheiben, Platten, Glocken rc. schwingen auch nicht alle Theile, wofür als Beweis dienen kann, daß wenn man Glastafeln mit feinem Sande bestreut, dieselben an einem Punkte festhält und am Rande mit einem Bogen streicht, der Sand von den schwingenden Theilen auf die ruhenden geworfen wird, wodurch sich die mannichfachsten *Klangfiguren* erzeugen. *Longitudinal-(Längen-) Schwingungen* kann man sich als wechselnde Zusammenziehungen und Ausdehnungen (gewissermaßen Verdichtungen) des schallenden Körpers oder der einzelnen Theile desselben nach der Länge hin erklären, welche sich bald gegen einen Schwingungsknoten stemmen, bald von demselben entfernen; die begrenzte Luftsäule in allen Blasinstrumenten schwingt auf diese Weise. Man kann sie auch an Saiten durch ein Anstreichen mit dem Bogen in einem sehr spitzen Winkel hervorbringen, und sie begleiten überdies die Transversal-Schwingungen, ja man darf in ihnen mit Recht die Hauptursache des durch die letzteren an den Saiten hervorgebrachten Tones finden. *Drehende Schwingungen*, gewissermaßen das Mittelglied zwischen beiden schon genannten Arten, entstehen zunächst nur an elastischen Stäben, wenn man diese mit hinreichender Schnelligkeit in eine schraubenförmige Bewegung versetzt, oder auch mit einem Bogen sie streicht. Uebrigens ist es hinlänglich bekannt, daß man einen an sich sehr schwachen und unzureichenden Ton eines Körpers leicht verstärken kann, indem man ihn mit einem andern, wohlbegrenzten und elastischen Körper — dem *Resonanzboden*, wie wir ihn an den Saiteninstrumenten finden — in Ver-

bindung setzt, so daß dieser durch die Mittheilung des Schalles ebenfalls in Schwingung gerathen und sonach den ursprünglichen Ton wesentlich verstärken muß.

Wenden wir nun das bisher Gesagte zunächst auf die einzelnen Tonwerkzeuge an, so wird darüber nach der Entwickelung des trefflichen Merkel das Folgende zu bemerken sein. Bei den Saiteninstrumenten entsteht durch Anschlagen, Abschnellen oder Streichen der Saiten an der betr. Stelle abwechselnd eine Verdichtung oder Verdünnung derselben, welche der Länge nach hin- und herläuft und bei jeder, allein tonerregenden Transversalschwingung erneuert wird und dadurch den eigenthümlichen Ton hervorruft. Vermöge des geringen Volumens der Saite ist derselbe indeß sehr schwach und bedarf eines Resonanzbodens zu seiner Verstärkung, dessen Molekulen (Massentheilchen) der Ton mitgetheilt wird, ohne daß sie indeß mitschwingen. Hierin liegt mittelbar ein Beweis für die allerdings auffallend erscheinende Erfahrung, daß sich der Schall viel schneller durch dichte, als durch weniger dichte Körper verbreitet. Je dünner die Luft, desto geringer der Schall, und der Knall einer Flinte ist z. B. auf bedeutenden Höhen nicht sehr weit hörbar. Viele dichte, aber elastische Körper, feste oder tropfbarflüssige, pflanzen den Schall bei weitem stärker fort als die Luft; so ist er im Wasser vier-, im Gold sieben-, im Silber neun-, im Kupfer zwölf-, in Eisen und Glas fast siebzehnmal größer als in der Luft, und es ist eine bekannte Erfahrung, daß Hufschlag der Pferde, Kanonendonner, Hundegebell &c. viel weiter gehört werden, wenn man das Ohr auf die Erde legt, als durch die freie Luft. Auch das Holz gehört vorzugsweise zu den schalltragenden Körpern, und die neuerdings erneuerten, übrigens schon vor dreißig Jahren erprobten Versuche (wir reden aus eigener Erfahrung), Instrumente in einem Souterrain aufgestellt, durch angebrachte Holzstäbchen etwa in Form der Orgelabstrakten, mit den höheren Etagen in Verbindung zu setzen, wodurch die dort befindlichen Personen die Töne mit vollster Deutlichkeit und Stärke hören, als befänden sie sich in unmittelbarer Nähe derselben, liefert dafür einen neuen und schlagenden Beweis. — Auch bei flächenartigen elastischen Körpern gleichviel ob gerade oder gekrümmt, bildet sich der Schall wie bei den Saiten, meist durch Verdichtungswellen der Masse selbst, und sie schwingen in regelmäßigen, durch Knotenlinien begrenzten Abtheilungen, was, wie schon oben erwähnt, die darauf sich bildenden Klangfiguren nachweisen. Bei Glocken ist die Erklärung der Schallerzeugung eine sehr schwierige und in der That noch nicht vollkommen feststehende; wir können demgemäß hier auch nicht näher darauf eingehen, wo es sich zunächst nur um die wirklichen Resultate der wissenschaftlichen Untersuchung, nicht um diese selbst handelt oder handeln kann. Ueber Glasharmonika und Streichwalze vgl. m. d. Art.

Es ist eine bekannte Thatsache, daß die Luft in elastischen Körpern auf verschiedene Weise in Schallschwingungen versetzt werden kann, z. B. durch eine jede hinlänglich schnelle Bewegung, die mit einem gewaltsamen Zusammendrücken und Wiederausdehnen derselben verbunden ist, wie etwa beim Peitschenknallen, der sogenannten Knallbüchse, der Luftpumpe, auch durch Knallsilber, Schießpulver u. dgl. Etwas Aehnliches, wenn auch wesentlich modifi-

Digitized by Google

cirt, erkennen wir bei Erzeugung der Töne in **Blasinstrumenten** (und Orgelpfeifen, die in dieser Beziehung natürlich den Blasinstrumenten ganz gleich zu achten sind). Bekanntlich erfolgt die Hervorbringung regelmäßiger Töne in den meisten derselben durch die Schwingung einer eingeschlossenen Luftsäule. Merkel erläutert hier außerordentlich klar und praktisch folgendermaßen. Bläst man mit den Lippen oder einem Rohr in eine hohle, am untern Ende geschlossene (gedeckte — daher bei den betr. Orgelstimmen der Name „Gedackt") Röhre einen dünnen, schnellbewegten Luftstrom, so daß er am Rande der Röhre sich bricht, so wird dieser Luftstrom in der dünnen vordersten Luftschicht nur eine ungleichmäßige, verworrene Bewegung erzeugen, die aber in einiger Entfernung davon sich zu einer regelmäßigen Wellenbewegung gestaltet und einen gleichförmigen, konstanten Ton hervorbringt. Ist die Röhre gleich weit und $^1/_2$ Par. Fuß lang, so ist der Ton dem gleich, der durch 512 Querschwingungen einer Saite oder ebensoviel Stöße der „Sirene", entsteht. Da aber der Schall in einer Sekunde 1024 Fuß durchläuft, und die Länge der Welle gleich dem Raume ist, um den der Schall während der Schwingung eines Lufttheilchens sich fortpflanzt, so muß jede der den obigen Ton erzeugenden Wellen $\frac{1024}{512}$ oder zwei Fuß lang sein, und die Röhre hat demgemäß nur den vierten Theil der jenem Tone zugehörigen Wellenlänge. Dieselbe Röhre giebt bei stärkerem Anblasen einen Ton mit dreimal mehr Schwingungen, wobei sich ein Schwingungsknoten bildet, der um ein Drittel der Länge von dem offenen Ende entfernt ist, und bei noch stärkerem Anblasen entsteht ein Ton, der fünfmal mehr Schwingungen erfordert, und es stellt sich heraus, daß die in einer gedeckten Röhre möglichen Töne durch die Zahlreihe 1, 3, 5, 7 .... sich ausdrücken läßt. Nimmt man nun aber eine an beiden Seiten offene Röhre von der doppelten Länge der gedeckten, so erhält man denselben Grundton, und sonach hat die entstehende Welle die doppelte Länge der Röhre. Wenn also eine Orgelpfeife den tiefsten Ton $\underline{\underline{C}}$ angiebt, der 16 Schwingungen in der Sekunde macht, so erzeugt sie Wellen von 24 Fuß Länge, und wird deshalb offen 32 F., gedeckt 16 F. lang sein müssen. In den offenen Pfeifen bildet sich bei Angabe ihres Grundtons in der Mitte ein Schwingungsknoten, bei stärkerem Anblasen je nach Verhältniß deren 2, 3, 4 ...., und die Schwingungszahlen der entstehenden Töne sind ebenfalls 1, 2, 3, 4 .... Bei zwei Schwingungsknoten in offenen Pfeifen (3 in gedeckten) entsteht die Oktave; bei 3, resp. 5, die Quinte; bei 4 (7) die zweite Oktave u. s. w., also ganz die Reihenfolge der sogenannten Naturtöne, auf welche wir schon im Art. **Akkord** aufmerksam gemacht haben. Die hier entwickelten Gesetze finden ihre Anwendung zunächst bei allen Pfeifen ohne Zunge oder Rohransprudh. Um aber z. B. auf den Flöten und ähnlichen Blasinstrumenten die noch fehlenden Töne zu erzeugen, sind diese Instrumente mit Seitenlöchern versehen, deren Oeffnen die Höhe des Tons ändert, ganz in gleicher Weise, wie dies durch eine entsprechende Verkürzung der Röhre des Instruments geschehen würde. Die Weite und die Richtung der Röhre (gerade oder krumm) hat keinen, die Gestalt derselben insofern einen Einfluß auf die Tonhöhe, als divergirende (nach unten, — resp. nach oben, wie bei den Orgel-

Digitized by Google

pfeifen, die von unten angeblasen werden — weitere) Röhren einen etwas höheren, konvergirende einen etwas tieferen Ton geben als solche, deren Wände vollkommen parallel laufen; daraus erklärt sich der durch theilweise Deckung (Stopfen) erzeugte tiefere Ton beim Horn und der Trompete. Bei Klarinette, Oboe, Fagott, bei den sogenannten Rohrwerken der Orgel, der Mundharmonika ꝛc. werden die tonerregenden Schwingungen durch einen Luftstrom bewirkt, den man durch eine Spalte bläst, an der ein oder zwei elastische Blättchen die Oeffnung in hinreichender Schnelligkeit abwechselnd herstellen und verschließen, wodurch ein mehr oder minder schnarrender Ton entsteht, der alsdann in das Rohr eintritt und dort seinen Klang und seine Quantität erhält, wobei die letztere durch etwa angebrachte Seitenlöcher eben so wie bei der Flöte modificirt werden kann. Bei den Messingblasinstrumenten (Horn, Trompete, Serpent ꝛc.) entsteht der Ton auf gleiche Weise, nur daß die Blättchen (oder Zungen) hier durch die Lippen des Bläsers selbst vertreten werden, und durch die verschiedene Spannung derselben beim Anblasen der Ton seine Höhe oder Tiefe erhält. Es kommt dabei viel auf die gehörige Stärke der Metallwände an, da der Ton ohne diese zu gering, dumpf und klanglos wird.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß die Verbreitung, die Fortpflanzung des Schalles dadurch sich erzeugt, daß die abwechselnden Verdichtungen und Verdünnungen des schallenden Körpers dem umgebenden Medium sich mittheilen und so lange darin fortschreiten, bis sie unfähig werden, neue Wellen zu erzeugen, wie wir das in ähnlicher Weise an den durch einen in's Wasser geworfenen Stein erzeugten Wellenringen wahrnehmen. Die Schallstrahlen geben, mit seltenen Ausnahmen, die Richtung an, in welcher der Schall entstanden ist, und wo von ihnen unser Ohr am stärksten getroffen wird, dahin denken wir uns stets den schallenden Körper. Die Schallwellen gestatten gleich allen übrigen auch eine Beugung, sofern sie etwa durch eine Oeffnung gehen und sich dann seitwärts fortpflanzen, und man nimmt deshalb wohl einen direkten, geradlinig fortgepflanzten, und einen gebeugten Schall an, dessen Wirkung auf unser Ohr indeß meistentheils dieselbe ist, obwohl allerdings die direkten Schallwellen gemeinhin eine größere Intensität als die gebeugten besitzen. Man kann dies sehr deutlich z. B. an einer um eine Straßenecke marschirenden Militärmusik wahrnehmen. — Indem die Fortpflanzung der Schallwellen in einem gleichartigen Medium stets gleichartig und gleichzeitig erfolgt und zwar so, daß die durchlaufenen Luftstrecken ihrer Länge nach sich genau wie die Zeiten verhalten, ist es natürlich, daß man alle bei einer Musik gleichzeitig erregten Töne auch gleichzeitig hört. Während indeß jedes Medium, mit Ausnahme des luftleeren Raums, der Fortpflanzung des Schalles dient und zwar in dem Verhältniß, daß das Quadrat der Schallgeschwindigkeit der Spannkraft des elastischen Leitungsmittels direkt, und seiner Dichtigkeit umgekehrt proportional ist (woraus folgt, daß jene Geschwindigkeit für jedes Gas bei jeder Dichte, so lange die Temperatur sich nicht ändert, gleichbleibt), ist doch die Schallgeschwindigkeit andrerseits durch die Verschiedenheit der Medien und durch die Temperatur wesentlich bedingt. Bei trockener und nicht bewegter Luft von

Digitized by Google

0° Wärme nach Réaumur legt der Schall in einer Sekunde eine Strecke von 1024 (nach anderen Untersuchungen sogar von 1050) Pariser Fuß zurück — eine bedeutende Geschwindigkeit allerdings, die freilich von der der Licht- und Wärmestrahlen, welche bekanntlich in einer Sekunde 42,000 Meilen durchlaufen, unendlich übertroffen wird — und die Dichtigkeit der Luft hat darauf gar keinen Einfluß. Eine Erniedrigung der Temperatur indeß verlangsamt, Temperaturerhöhung beschleunigt die Fortpflanzung des Schalls, letztere für jeden Grad R. etwa drittehalb Fuß für die Sekunde. Daß eine Beschleunigung des Schalls stattfindet, wenn er er mit dem Winde geht, und umgekehrt eine Verzögerung desselben, ist ja hinlänglich bekannt. So viel Schwingungen ein Körper in einer Sekunde vollbringt, ebensoviel Schallwellen müssen auch in derselben Zeit entstehen, und da jede Schallwelle in derselben Zeit sich bildet, in welcher der Schall eine ihr gleiche Länge durchläuft, so muß, falls die Zahl der Schwingungen 1024 für die Sekunde beträgt, die Länge jeder Welle einen Fuß betragen. Daß andere Medien, als die Luft, den Schall zum Theil noch schneller als diese fortpflanzen, haben wir mit Angabe des ungefähren Verhältnisses derselben schon erwähnt. Auch bei den verschiedenen Luftarten indeß stellt sich ein nicht unbedeutender Unterschied der Höhe und Tiefe des Tons, also der Schallgeschwindigkeit, heraus; wenn man nämlich dieselben Pfeifen, statt mit atmosphärischer Luft, mit Sauerstoffgas anbläst, so wird der Ton um einen halben, beim Anblasen mit kohlensaurem Gas fast um zwei Töne tiefer, während er mit Wasserstoffgas beinahe um eine Oktave höher erscheint.

Die Stärke oder Intensität des Schalles ist natürlich wie von der Größe des schallenden Körpers und der Stärke und Zahl seiner Schwingungen, so von dem Grade seiner Entfernung abhängig, aus welcher er zu unserm Ohre dringt — nicht minder von der Dichtigkeit und Gleichartigkeit des leitenden Mediums. Man hat gefunden, daß die größere Zahl der Schwingungen auch den Schall verstärkt, daß die Stärke des Schalles an sich im umgekehrten Verhältnisse des Quadrats der Entfernung abnimmt — daß er also in zwei-, drei-, vierfacher Entfernung vier, neun, sechzehnmal schwächer wird; daß der Schall in den unteren Schichten der Atmosphäre stärker ist als in den oberen, worauf wir schon früher beispielsweise hingedeutet; daß endlich der Schall, geht er aus einem dichtern in ein dünneres Medium über, schon vermöge der Reflection eines Theils der Schwingungen, schwächer, noch schwächer aber bei dem Uebergange aus einem dünnen in ein dichteres Medium wird u. s. w. Aber auch noch andere Umstände sind auf die Intensität des Schalles von mehr oder minder bedeutendem Einfluß: so ein günstiger Wind, besonders starke Resonanz der Körper (während solche, die den Schall schlecht leiten, wenig Resonanz haben, z. B. Sägespäne, wollene Teppiche, Betten u. dergl., oder doch die Leitung unterbrechen, die Stärke des Schalles mindern, denselben dämpfen); auch das dichtere Medium verstärkt den Schall als besser leitend, und unter den Leitern selbst werden wiederum die stabförmigen oder die mit dünnen Flächen den Ton intensiver machen, als ein großer, massenhafter Körper von demselben Stoffe. Ja selbst in der Nacht wird an und für sich der Schall

Digitized by Google

verstärkt, denn die ungleichförmige Verdichtung der Luftschichten, welche bei Tage denselben beeinträchtigt, fällt da weg; auch mag noch ein zweiter Grund für diese Erscheinung in dem Umstande gefunden werden, daß mit Wegfall des Lichtreizes (in der Dunkelheit) stets das Gehör schärfer und empfindlicher wird, eine Erfahrung, die ja auch bei den Blinden sich bewahrheitet.

Die Antwort auf die Frage, wie weit der Schall irgend eines Körpers sich erstrecke, läßt sich, wie aus dem bisher Gesagten von selbst sich ergiebt, direkt gar nicht beantworten; jedenfalls hat die Stärke des Schalles an sich mit allen darauf einwirkenden und sie bedingenden oder erhöhenden Momenten den wesentlichsten Einfluß, und selbst die mehr oder minder feine Organisation der Gehörorgane bei den einzelnen Personen wird zwar nicht auf die absolute Weite, aber doch auf die relative Vernehmbarkeit eines Schalles in größerer oder kleinerer Entfernung bedeutend einwirken, wie ja die Anzahl der Schwingungen andrerseits, also die Höhe der Töne, zum Theil auch von dieser Bedingung abhängt. Denn nach Savart's Versuchen vermag jedes Ohr einen Ton von 20,000 Schwingungen noch zu unterscheiden, während höhere Töne zwar noch hörbar, aber nicht für Alle gleichmäßig erscheinen, und es z. B. für unser Ohr gleich ist, ob ein Körper mehr als 24,000 solcher Doppelschwingungen in der Sekunde, oder gar keine mehr macht, da wir absolut eben nichts über diese Zahl hinaus vernehmen; eine Erfahrung, deren Grund lediglich in dem eigenthümlichen Bau des Ohrs zu suchen ist, da in der That ein Mehr solcher Schwingungen möglich und durch die betr. Instrumente und Hülfsmittel (Sirene rc.) darstellbar ist. Natürlich reicht der Schall um so weiter, je mehr die Beugung und Zerstreuung der Schallwellen während der Fortpflanzung desselben verhindert werden kann; so pflanzt bekanntermaßen zwischen zwei Gebirgszügen der Schall bedeutend weiter als in der freien Ebene sich fort, und auch längs der Oberfläche des Meeres und an langen Mauern hin trägt derselbe weiter und stärker — an den Eruptionen des Vulkans Souffrière auf der brittischen Insel St. Vincent (zu den kleinen Antillen gehörend) will man bis jetzt die größte Tragweite des Schalles beobachtet haben, indem dessen Explosionen 75 geogr. Meilen weit gehört wurden. Auch der Wind trägt den Schall weiter, als ruhige Luft, während Mangel an anderer Schallerregung auch des einmal erregten weitere Vernehmbarkeit wesentlich befördert. Noch mehr ist das in Bezug auf Stärke und Weite durch die Wiederstrahlung, die Reflection des Schalles der Fall. Wenn Schallstrahlen, die sich durch die Luft in gerader Richtung fortpflanzen, auf dichtere Gegenstände treffen, so wird diese ihre Richtung mehr oder weniger verändert — sie werden reflektirt, wie wir die gleiche Erscheinung auch an den Lichtstrahlen wahrnehmen, wenn sie auf ein festes Hinderniß stoßen, das sie gar nicht oder doch nur in sehr unbedeutendem Maaße zu durchdringen vermögen. Die Gesetze dieser Schallreflection, die wir vorzugsweise als Echo oder Wiederhall kennen, sind dieselben, wie die der Lichtstrahlenreflektion, und es wird sonach auch jeder Schallstrahl genau unter demselben Winkel, unter welchem er auffiel, wieder zurückgeworfen. Ueber diese Reflektion des Schalls, die musikalisch gerade so außerordentlich störend werden

Digitized by Google

kann, sei hier das Folgende bemerkt. Ist die Entfernung der Wände in einem Saal ꝛc. so beschaffen, daß jede Schallwelle, nachdem sie von denselben zweimal reflektirt worden, mit der folgenden vom schallenden Körper kommenden zusammentrifft, so kann dadurch der Schall sehr verstärkt werden, und wir wissen daher, daß jedes Zimmer seinen besondern Ton hat, daß in manchen Räumen, z. B. nicht selten in gewölbten, der Ton der Stimme stärker hörbar ist als in anderen, zumal auch wenn die Wände mittönen. In diesem Falle entsteht, wenn doch die Entfernung der Wände von einander zu Erzeugung eines Echo nicht ganz ausreicht, der Nachhall, der in größeren Konzertsälen, Kirchen — zumal wenn sie leer sind — oft so sehr störend wirkt, aber durch zweckmäßige Konstruktion derselben, auch durch Bedeckung der Wände mit unelastischen und rauhen, die gleiche Fläche unterbrechenden Körpern, z. B. Verzierungen und Durchbrechungen verschiedener Art, verhütet und beseitigt werden kann. Das Echo selbst ist nur auf gewisse Entfernungen hin möglich; um ein einsilbiges Echo zu vernehmen, muß man mindestens 60 Fuß, bei mehrsilbigem Echo 116 bis 120 Fuß von der Fläche entfernt sein, welche den Schall zurückwirft. — Treffen Schallstrahlen auf eine elliptisch gekrümmte Wand, so vereinigen sie sich stets in den Brennpunkten dieser Ellipse, wie es sich ja ganz ähnlich mit Hohlspiegeln und Parabeln verhält. Und auf dieser Wahrnehmung beruhen die sogenannten akustischen Gewölbe und Sprechzimmer, wo das an bestimmter Stelle selbst ganz leise gesprochene Wort am entferntesten Ende klar und deutlich vernommen wird (so z. B. auch das bekannte sogenannte Ohr des Dionysius, in dessen Brennpunkt die Person saß, deren Aeußerungen belauscht werden sollten). In Konzertsälen müssen namentlich alle diese Verhältnisse genau in Betracht gezogen werden, denn es handelt sich ja darum, daß alle von welcher Stelle des Orchesterraums immer herkommenden Töne an allen Orten des Saales gleichzeitig und in gleicher Stärke vernommen werden, was sich übrigens berechnen läßt. Auf der Reflection des Schalls beruhen wesentlich auch die zur weitern Verbreitung oder Verdeutlichung desselben angewendeten Sprechröhren (Kommunikationsrohr), so wie das Sprachrohr und das Hörrohr. Erstere sind Blechröhren von ungefähr einem Zoll Weite mit parallelen Wänden, in denen die Schallwellen nicht nach der Seite hin entweichen können und deshalb in fast unverminderter Stärke in der Röhre fortgehen, auch wenn sie noch so lang ist; sie werden der leichteren Mittheilung halber auf Schiffen, vom Mastkorbe aus bis an den Fuß des Mastbaums, oder auch in größeren Gebäuden, z. B. Hôtels ꝛc. durch mehrere Stockwerke hindurch, häufig benutzt. Das Sprachrohr ist eine kegelförmige Röhre, die ebenfalls eine Zerstreuung der Schallstrahlen verhindert, und sie dadurch energisch nach einer Richtung hinwirft; es ist möglich, eine starke Männerstimme, namentlich über die weittragende Meeresfläche hin, bis auf eine Entfernung von 20,000 Fuß vernehmbar zu machen. Das Hörrohr endlich ist ein umgekehrtes Sprachrohr, dessen weite Oeffnung die Schallwellen auffängt und sie dem Ohre durch die verengerte Röhre zuleitet. — Eine andere Art der Reflektion des Schalles ist das sogenannte Mitklingen, das wir sehr häufig wahrnehmen. Es findet

Digitized by Google

statt, wenn Schallschwingungen einen Körper treffen, der entweder gleichgestimmt ist, also ebensoviel Schwingungen, wie der zuerst tönende, oder deren noch einmal so viele macht, wenn er dazu erregt wird; er fängt dann ebenfalls zu tönen an und vereinigt seinen Ton mit dem des ursprünglich und direkt zum Ertönen gebrachten Körpers. Zwei nebeneinander befestigte gleichgestimmte Saiten tönen zusammen, wenn nur die eine in Schwingung versetzt wird (zum Theil beruht hierauf die Konstruktion der Aeolsharfe, s. dies.); zwei selbst entfernt von einander stehende Piano's geben, wird auch nur eins derselben gespielt, gleichzeitig dieselben Töne an, wenn ihre Resonanzböden durch einen starken Draht verbunden sind; Fensterscheiben beginnen zu tönen, wenn die ihnen eigenen Töne in einer auf der Straße vorüberziehenden Musik vorkommen u. s. w. Aber nicht nur gleichklingende Töne werden auf solche Weise erzeugt. Beim gleichzeitigen Angeben zweier nicht im Einklange stehender Töne, entsteht nicht selten ein dritter tieferer, der sogenannte Tartini'sche oder Kombinationston. Macht z. B. eine Saite 128, die andere etwa 152 Schwingungen (Unterschied 24) gleichzeitig in der Sekunde, so treffen während dieser Zeit diese Schwingungen 24mal, im Verhältniß der Differenz der Schwingungszahlen, mit ihren Wellenbergen zusammen, und diese 24 Stöße müssen dann den dazu gehörigen mitklingenden Ton geben. Nothwendig dabei ist, daß die beiden angegebenen Töne äußerst rein gestimmt sind. Die Schwingungszahl des Kombinationstones ist 1, wenn das Schwingungsverhältniß der beiden angegebenen Töne durch die kleinsten Zahlen ausgedrückt wird. Wollte man z. B. die große Terz angeben, also zwei Töne, die in dem Verhältniß 4 : 5 stehen, so hört man zugleich den Kombinationston, der um zwei Oktaven tiefer steht, als der tiefste der beiden angegebenen (also z. B. zu $\bar{c}$ $\bar{e}$ zugleich C), sich also zu diesem = 1 : 4 verhält; man bedient sich dieses akustischen Mittels nicht selten als Probe für die richtige Stimmung einer Orgel. Auch das Simplifikationssystem des berühmten Abt Vogler (s. d.) beruhete wesentlich auf dieser Erscheinung des Mitklingens der Töne.

Der Interferenz des Schalles (der Begegnung verschiedener Wellensysteme) und ihrer Erscheinungen ist hier noch zu gedenken, um die Lehre der Akustik mit Bezug auf ihre überwiegend physikalischen Momente in ihren Grundzügen abzuschließen, denen die Lehre von der Empfindung des Schalles oder von dem Bau der Gehörwerkzeuge zunächst sich anzuschließen hat. In Betreff der Interferenz ist die Erfahrung gewissermaßen maaßgebend, daß, wenn man eine schwingende Stimmgabel an das Ohr oder vor die Oeffnung eines Glases hält und sie dreht, man die Bemerkung macht, wie nach einigen Richtungen hin der Schall schwächer als nach anderen hin erscheint. Dies rührt daher, daß sich die von den nach Außen schwingenden Zinken erzeugten Schallwellen mit denen, welche durch abwechselndes Zusammenpressen der zwischen den Zinken befindlichen entstanden sind, begegnen oder kreuzen. — Polarisation nennt man bekanntlich das Aufheben des Indifferenzzustandes, des Gleichgewichts von Anziehung und Abstoßung, in den sogenannten Imponderabilien (Elektrizität und Magnetismus, Licht und Wärme) und das Hervorrufen eines nach zwei verschiedenen Rich-

Digitized by Google

tungen gehenden Gegensatzes in denselben. Etwas Aehnliches zeigt sich auch beim Schall als möglich. Wenn man z. B. eine Stimmgabel schief auf einen Resonanzboden stellt, so tönt sie schwächer als wenn sie senkrecht auf einen zum Resonanzboden senkrechten Draht gestellt wird. Und ist die Ebene ihrer Zinken senkrecht zur Axe des Drahts, so werden die Schwingungen der Gabel dem Resonanzboden gar nicht mitgetheilt; dreht man sie aber in dieser Stellung langsam um sich selbst, so giebt sie in vier verschiedenen Stellungen einen stärkeren oder schwächeren Ton. Hieraus folgt, daß wenn in einem System fest unter sich verbundener Körper der eine einen anhaltenden Ton giebt, alle übrigen Theile gleichzeitig Bewegungen machen und denselben Ton hervorbringen; und ist der tönende an einen andern von bedeutender Masse befestigt, so werden seine Schwingungen mit denen der letzteren isochronisch, d. h. gleichzeitig. —

Natürlich haben hier nur die Hauptpunkte aus der so weiten und reichen Wissenschaft der Akustik in möglichster Zusammendrängung übersichtlich gegeben werden können. Wir haben für diese möglichst faßliche Darstellung, in welcher doch, da wir nicht zu weitläufig werden durften, für den gänzlich mit der Schalllehre und ihren Gesetzen Unbekannten noch manches Dunkel sich finden dürfte, die schon früher angegebene Quelle oft selbst wörtlich benutzt, weil die Darstellung in der That kaum prägnanter und bestimmter sich geben läßt. Es bleibt jetzt noch übrig, auch über den Bau der Gehörwerkzeuge die erforderlichen physiologischen Bemerkungen zu geben, und sodann die auf die Tonkunst speziell angewendeten überwiegend mathematischen Elemente der Wissenschaft der A. kurz zu entwickeln.

Schall und Töne können nur dann von uns vernommen werden, wenn sie sich bis zu unserm Gehörnerven und durch diesen bis zum Gehirn fortpflanzen. Auf welche Weise aber das Hören eigentlich zu Stande kommt, ist bis jetzt noch keineswegs bis zu dem Grade von Anschaulichkeit durch die Wissenschaft entwickelt, wie z. B. der Prozeß des Sehens im Auge. Denn der Gang der Schallstrahlen durch unsern Gehörapparat, der größtentheils im Schläfenbeine verborgen liegt, ist uns noch durchaus nicht vollständig bekannt. Uebrigens finden wir beim Ohre, wie beim Auge, neben dem empfindenden Nerven zugleich einen physikalischen Apparat, welcher nach akustischen Gesetzen gebaut, die Schallwellen sammeln, verstärken oder schwächen, und nach verschiedenen Richtungen ausbreiten kann. Der ganze Hörapparat zerfällt in drei Theile: das äußere, mittlere und innere Ohr, und enthält alle die Medien, durch welche überhaupt der Schall sich fortpflanzen kann, nämlich Luft, Flüssigkeit und feste Körper. Das äußere Ohr besteht aus der am Kopfe befindlichen, mit Haut überkleideten Knorpelplatte und dem mit dieser zusammenhängenden, durch das Trommelfell geschlossenen, äußeren Gehörgange. Jenseits des Trommelfells zeigt sich die lufthaltige Paukenhöhle, welche durch eine offene Röhre mit dem Schlundkopf in Verbindung steht, und diese Theile bilden das mittlere Ohr. Das innere Ohr endlich, auch das Labyrinth genannt, schließt die hautartige Ausbreitung des Gehörnerven in sich, ist mit Wasser gefüllt, und besteht aus dem Vorhofe, der Schnecke und drei Bogengängen. Um hören zu können, sind außer den

Digitized by Google

tönenden Schwingungen eines Körpers und deren Fortpflanzung bis zu unserem Gehörorgan, vor allen Dingen die richtige Beschaffenheit dieses Organs, gehörige Empfindlichkeit des Gehörnerven und namentlich normale Thätigkeit des Gehirns zum Wahrnehmen und Beurtheilen der Töne erforderlich. Die Thätigkeit des äußeren Ohrs besteht im Auffangen, Sammeln und Verstärken der Schallstrahlen, und wird um so vollkommener sein, je größer und elastischer, je tiefer seine Muschel ist und je weiter es vom Kopfe absteht. Der äußere Gehörgang leitet durch seine Wendungen, wie durch die in ihm befindliche Luft den Schall zum Trommelfell, das mit seiner äußern, vertieften Fläche im Gehörgange, mit der innern gewölbten in der Paukenhöhle steht, und den Uebergang der Schallwellen vom äußern Ohre auf die Wand, die Luft und die Gehörknöchelchen (Hammer, Ambos, Steigbügel) der Paukenhöhle vermittelt; es kann durch seine mittelst kleiner Muskeln hervorzubringende Spannung oder Erschlaffung auf den Schall selbst verstärkend oder schwächend wirken, und höhere oder tiefere Töne mit größerer Schärfe auffassen lassen. Das durch die Paukenhöhle gebildete mittlere Ohr, ein rundlicher, im Schläfenbeine ausgehöhlter Raum, ist nur nach Außen durch das Trommelfell geschlossen, dagegen nach innen und vorn offen, und verlängert sich in die Ohr-, oder sogenannte Eustachische Trompete, welche gleich hinter der Nasenhöhle im obern Theile des Schlundkopfs mündet; diese Röhre scheint namentlich der Resonanz des Tons zu dienen, gleichzeitig auch zur Einführung von Luft in die Paukenhöhle bestimmt zu sein. An der innern Wand der letzteren finden wir zwei kleine, durch eine feine Haut geschlossene Oeffnungen, das runde und das ovale Fenster genannt, und zwischen der äußern und innern Höhlenwand liegen die schon genannten Gehörknöchelchen, von denen der Hammer mit dem Trommelfell verwachsen, sich mit dem Kopfe beweglich auf den zweischenkligen Ambos legt, an dessen einem, längerem Schenkel das Linsenknöchelchen und der Steigbügel so angebracht sind, daß der Fußtritt des letzteren gerade in die Oeffnung des ovalen Fensters, das in das Labyrinth führt, paßt. Es scheint, als werde der Schall nicht nur durch die Luft und die Wand der Paukenhöhle, sondern auch durch diese Gehörknöchelchen auf das im Labyrinth befindliche Wasser fortgepflanzt. Letzteres ist eine vollkommen geschlossene Höhle im Felsenbeine des Schläfenknochens, ganz mit Wasser erfüllt und Sitz des Gehörnerven. Man unterscheidet darin den Vorhof, einen in der Mitte liegenden länglichen Raum, mit einem rundlichen und länglichen Sacke, die mit Ohrwasser gefüllt und von demselben umspült sind; durch die schließende Haut des ovalen Fensters von der Paukenhöhle geschieden, steht der Vorhof mit der Schnecke und den Bogengängen des Labyrinths in offener Verbindung. Ein Theil des Gehörnerven verbreitet sich an den beiden Säcken hin, und in denselben finden sich zur Verstärkung des Schalles, wie man annehmen zu müssen glaubt, an der Stelle der Nervenausbreitung kleine Steinchen (Ohrkrystalle, Ohrsand). Die Schnecke, von dem Gehörnervengeflecht überkleidet und ebenfalls mit Wasser gefüllt, legt sich an die vordere Wand des Vorhofs, hat die Gestalt eines gewöhnlichen Schneckenhauses, ist aber in ihrem Kanal durch die Spiralplatte (eine Querscheidewand) in zwei übereinander liegende Spiralgänge (Treppen)

Digitized by Google

getheilt, deren oberer in den Vorhof mündet (Vorhofstreppe), während der untere (die Paukentreppe) nur durch die Haut des runden Fensters von der Paukenhöhle getrennt erscheint. Die drei halbzirkelförmigen Kanäle — Bogengänge — sind gekrümmte, an dem einen Ende mit einer flaschenähnlichen Erweiterung (Ampulla) versehene Röhren, die in den Vorhof münden, und mit Wasser gefüllte Schläuche von gleicher Form enthalten und als Fortsetzungen des länglichen Vorhofssackes erscheinen, von dem aus die Ampullen auch die Nervenfasern erhalten, mit denen sie bekleidet sind. Im Labyrinthwasser breitet der aus der Paukenhöhle herübertretende Schall sich aus, und trifft dadurch auf die Fasern des Gehörnerven, welche den dadurch erzeugten Eindruck zum Gehirn fortpflanzen, dort zum Bewußtsein bringen und mit Hülfe des Verstandes beurtheilen lassen — namentlich ist es auch Richtung und Entfernung des Schalls, die nie wirklich gehört, sondern nur durch Urtheil erkannt wird. — Zum Hören an und für sich, sogar zur Unterscheidung der Höhe oder Tiefe und der Stärke des Schalls, genügt der bloße Gehörnerv, und alle vor demselben befindlichen Theile des Ohrs sind nur akustische Apparate, die indeß für die Klarheit, Bestimmtheit und Schärfe der Auffassung des Schalls und der Töne von außerordentlicher Wichtigkeit sind. Die Erfordernisse zum deutlichen Hören haben wir schon kennen gelernt, und es mögen hier nur in Betreff der leitenden Medien die Wahrnehmungen verzeichnet werden, daß erfahrungsgemäß der von einem festen Körper ausgehende Schall besser gehört wird, wenn das Medium auch ein fester Körper ist; daß der im Wasser erzeugte Schall am besten durch Wasser oder einen festen Körper, sehr schlecht durch Luft fortgeleitet, und daß der in der Luft entstandene Schall außerordentlich geschwächt wird, wenn er aus Luft in Wasser übergeht.

Um über die Natur des Schalls, seine Eigenschaften, Bedingungen rc. auch außer der Beobachtung durch das Gehör in's Klare zu kommen, giebt es noch einen andern einzuschlagenden Weg, nämlich die Beobachtung aller schallfähigen Körper und ihres Verhaltens durch die anderen Sinne, mit Ausschluß des Gehörs. Bei der Entstehung der Schallerscheinungen wirken natürlich die Theile, aus denen unser Gehörorgan besteht, und die uns umgebenden Körper zusammen; bilden auch die letzteren zunächst das erzeugende, die ersteren überwiegend das empfangende Element in diesem Vorgange, so durchdringt sich doch die Thätigkeit beider so innig, ihre Wechselwirkung ist eine so durchaus gemeinsame, daß ohne dieselbe jene Vorgänge eben gar nicht gedacht werden können. Daher ist es auch nothwendig, das Gehörorgan selbst bei den Schallerscheinungen, so weit das mit den anderen Sinnen möglich ist, zu beobachten, denn in den Bewegungen des Gehörorgans muß, wie Prof. W. Weber ganz richtig sagt, der letzte physische Grund aller Schallerscheinungen zu suchen sein. Soweit man bis jetzt in Bezug auf diesen Punkt gekommen ist, bleibt zwar der Vorgang des Hörens an sich noch immer nicht vollkommen anschaulich ermittelt; indeß wissen wir doch genug davon, um einen sichern Anhalt bei der Untersuchung der Schallerscheinungen zu haben, wenn wir die anderweiten Ermittelungen der Physik über die Wechselwirkung der Körper dabei zu Hülfe

nehmen. Es ergeben sich da (nach Weber, dessen treffliche Darstellung wir hier zumeist benutzen) folgende allgemeine Sätze: die Körper wirken sowohl aus der Entfernung durch anziehende und abstoßende Kräfte auf uns, als auch in der Berührung durch den Druck, aber nur die letzteren Einflüsse scheinen durch die Sinnesorgane in uns zum Bewußtsein zu gelangen. Die schwächsten auf unsere Sinnesorgane noch wirkenden Bewegungen können nicht mehr einzeln, sondern nur, wenn sie in hinreichender Schnelligkeit sich wiederholen, als Resultat eines Gesammteindrucks empfunden werden. Namentlich beim Schall, wie beim Lichte tritt dieser Fall ein, indem viele schnell aufeinander folgende Stöße gemeinsam einen Eindruck erregen, dessen Empfindung allerdings im Verhältniß der Zeiträume, in denen die Stöße aufeinander folgen, sehr verschieden (gleich oder ungleich, stärker oder schwächer) ist. Wenn wir das Auge als das feinste der Sinnenorgane zu betrachten haben, so steht ihm unbedingt das Ohr am nächsten, da es durch die feinen Druckkräfte der Schallwellen noch gerührt wird. Indem nun der schallende Körper schwingt, wird die Luft in Wellenbewegung gesetzt, und die Luftwellen schlagen an das Hörorgan, indem sie einen zwar geringen, aber sehr oft wiederholten Druck darauf ausüben; und es handelt sich nun darum, die Schwingungen der schallenden Körper, wie die dadurch erzeugten Luftwellen zu berechnen, und ebenso die Bewegungen zu bestimmen, welche der Druck der Wellen im Ohre hervorbringt. Da es sich aber in der Akustik nicht bloß um Bewegungen, sondern auch um Empfindungen und die Wechselverhältnisse und Beziehungen beider Potenzen handelt, so sind auch diese Empfindungen für sich gesondert zu betrachten: das ist die sprachliche und musikalische Seite der A., während die Betrachtung der Bewegungen zunächst als die physikalische Seite bezeichnet werden könnte.

Wenn wir mit dem Hörorgan selbst beobachten, so bieten sich uns unabhängig von allen anderen Beobachtungen unter Andern folgende 24 Vorstellungen dar, die wir noch speziellerer Betrachtung zu unterwerfen haben: 1) Schall; 2) Hall und Laut; 3) Artikulation; 4) Ton; 5) Höhe; 6) Klang (Klangfarbe); 7) Konsonanz; 8) Reinheit; 9) Oktave; 10) Quinte; 11) Quarte; 12) große Terz; 13) kleine Terz; 14) große Sexte; 15) kleine Sexte; 16) Akkord; 17) Durakkord; 18) Mollakkord; 19) Dursextakkord; 20) Mollsextakkord; 21) Durquartsextakk.; 22) Mollquartsextakk.; 23) Durtonart; 24) Molltonart. Daß die ersten acht dieser Vorstellungen einfache, die übrigen sämmtlich zusammengesetzte sind, die nur dann entstehen können, wenn mehrere Tonempfindungen gleichzeitig stattfinden, bedarf wohl kaum der Bemerkung. Wenn man nun die Resultate der Beobachtung und Rechnung über die Bewegungen des Gehörorgans und der dasselbe umgebenden Körper, wie die dabei in uns entstehenden Empfindungen miteinander vergleicht, so stellt sich die Entstehung der obigen 24 Kategorien in folgender Weise dar. 1) Der Schall wird durch Schallwellen aller Art hervorgebracht, von denen mindestens 14 bis 16 und (als Durchschnittszahl) nicht mehr als 30,000 in einer Sekunde an das Ohr schlagen. 2) Der Hall oder Laut, der seiner Höhe nach entweder gar nicht bestimmt oder doch nur in gewisse Grenzen eingeschlossen werden kann, entsteht,

Digitized by Google

wenn die das Hörorgan berührenden Wellen nicht in gleichen Zeiträumen aufeinanderfolgen. 3) Die Artikulation der Laute wird wahrscheinlich durch gesetzliche Variationen in der Dauer der an das Ohr nacheinander anschlagenden Wellen hervorgebracht (dies ist eine noch nicht vollständig erwiesene Annahme). 4) Der Ton entsteht, wenn bei aufeinanderfolgenden Wellen das Anschlagen an das Gehörorgan bei allen gleich lange dauert. 5) Die Höhe wird durch die absolute Größe dieser Dauer des Anschlagens der Wellen, 6) die Klangfarbe aber, wie man gemeiniglich annimmt, durch eine verschiedene gesetzliche Zunahme und Abnahme der Bewegung in den einander folgenden Wellen, und durch die Verschiedenheit der Wellenhöhen bestimmt. Daß die Klangfarbe (Timbre der Franzosen, Quality bei den Engländern) von der Struktur des tönenden Körpers abhängig ist, steht unumstößlich fest; ihre Entstehung direkt und bestimmt nachzuweisen, dürfte kaum ganz gelingen, da uns in ihr das höhere geistige Element des Tons entgegentritt, und hier der materiellen Untersuchung und Berechnung eine schwerlich je vollkommen hinwegzuräumende Schranke gezogen ist. (Biot unterscheidet eine auf der Qualität der Gestalt und eine auf der Qualität der Molekulen beruhende Klangfarbe.) 7) Die Konsonanz entsteht durch zwei gleichzeitig an das Ohr schlagende Wellenzüge, sobald das Anschlagen der einander folgenden Wellen jedes Zuges genau oder doch fast gleich lange dauert — in dem letzten Unterschiede läge der Grund des mehr oder minder Konsonirens, so daß 8) je genauer das Verhältniß der Wellendauer in beiden Zügen durch ganze Zahlen sich darstellen läßt, auch um desto größer die Reinheit der Konsonanzen ist. 9) Die Oktave wird gebildet durch zwei Wellenzüge, deren Wellendauer sich genau oder doch sehr nahe wie 1 : 2 verhält, während 10) die Quinte in gleicher Weise bei dem Verhältniß 2 : 3, — 11) die Quarte durch das Verhältniß 3 : 4, — 12) die große Terz durch das wie 4 : 5, — 13) die kleine Terz durch das wie 5 : 6, — 14) die große Sexte durch das wie 3 : 5, — 15) die kleine Sexte durch das Verhältniß 5 : 8 hervorgebracht wird. 16) Der Akkord entsteht durch drei gleichzeitig an das Ohr schlagende Wellenzüge, wenn die einander folgenden Wellen jedes Zuges von gleicher Dauer sind, und zwar der Art, daß wenn man das Verhältniß der Wellendauer in den drei Zügen genähert in den drei kleinsten ganzen Zahlen ausdrückt, mehr konsonirende Akkorde (Dreiklänge), je kleiner diese Zahlen, — minder konsonirende Akkorde dagegen sich bilden, je größer diese Zahlen sind. 17) Der Durakkord entsteht durch drei Wellenzüge, in denen die Wellendauer sich genau oder doch sehr nahe wie 4 : 5 : 6 verhält, während 18) dem Verhältniß 10 : 12 : 15 der Mollakkord, — 19) dem Verhältniß 5 : 6 : 8 der Dursextenakk., — 20) dem Verhältniß 12 : 15 : 20 der Mollsextenakk., — 21) dem Verhältniß 3 : 4 : 5 der Durquartsextenakk., — 22) dem Verhältniß 15 : 20 : 24 der Mollquartsextenakk. entspringt. 23) Der Charakter einer Tonart wird ausgeprägt, wenn in allen Wellenzügen, die nacheinander mehrere Akk. hervorbringen, die Wellendauer allgemein durch Zahlen einer nach den Verhältnissen 4 : 5 und 5 : 6 abwechselnd fortschreitenden Reihe (und deren Verdoppelungen und Hälften) genähert dargestellt werden kann, und

Digitized by Google

zwar so, daß der Charakter der Durtonart entsteht, wenn in allen derartigen Wellenzügen die Wellendauer allgemein durch die Zahlen einer Reihe sich ausdrücken läßt, die dreimal wechselnd zuerst nach dem Verhältniß 4 : 5 und sodann nach dem Verhältniß 5 : 6 fortschreitet (und deren Verdoppelungen und Hälften) — nämlich durch die Zahlen der Reihe 16 : 20 : 24 : 30 : 36 : 45 : 54, aus welcher nach Halbirung oder Verdoppelung ihrer Glieder die im Umfange einer Oktave sieben Töne enthaltende Reihe 24 : 27 : 30 : 32 : 36 : 40 : 45 .... hervorgeht, während 24) der Charakter der Molltonart erscheint, wenn jene Wellendauer (umgekehrt wie bei Dur) durch Zahlen einer Reihe sich darstellen läßt, welche dreimal wechselnd zuerst im Verhältniß 5 : 6, und dann im Verhältniß 4 : 5 fortschreitet, nämlich durch die Zahlen der Reihe 40 : 48 : 60 : 72 : 90 : 108 : 135, aus welcher dann nach Verdoppelung einiger Glieder die im Umfange einer Oktave sieben Töne enthaltende Reihe 120 : 135 : 144 : 160 : 180 : 192 : 216 ...... hervorgeht.

Dies sind die bisher erfahrungsgemäß auf diesem Gebiete gewonnenen Resultate — mit Ausnahme des unter 3) und 6) erwähnten, übrigens sämmtlich unzweifelhaft feststehend, während die bezeichneten Ausnahmen noch einer nähern Bestimmung durch die Wissenschaft harren. Jedenfalls sind nun jene Resultate bedeutend und wichtig genug, um nach den Versuchen zu fragen, durch welche wir zu jenen Erfahrungen gelangt sind, und da diese Versuche natürlich grade für die Tonkunst von der höchsten Bedeutung sind, so mag hier die W. Weber'sche Uebersicht derselben folgen, welche durch Klarheit der Darstellung ebenso wie durch die erwünschte Vollständigkeit sich auszeichnet.

Da der Beweis für fast alle jene Grundlehren der Akustik auf der erfahrungsmäßigen Bestimmung und Vergleichung der Wellenzahl beruht, die in einem bestimmten Zeitabschnitt — gewöhnlich eine Sekunde — an das Ohr schlägt; ja, da die ganze A. auf ihrem jetzigen Standpunkte auf der Sicherheit dieser Bestimmungen beruht, so war es wohl natürlich, daß man ihnen die größte Sorgfalt zuwendete und alle erdenklichen Hülfsmittel und Wege aufsuchte, um ihnen die höchstmögliche Sicherheit und Präcision zu verleihen. Die verschiedenen Verfahrungsarten dafür sind nun folgende. 1) Man berechnet aus der Theorie, nach den allgemeinen Gesetzen des Gleichgewichts und der Bewegung aller Körper, mit praktischer Anwendung auf die das Hörorgan umgebenden Körper, die Zahl der Schallwellen, welche in einer Sekunde an das Ohr schlagen. 2) Unter Verhältnissen, wo sie sich zählen lassen, zählt man die Schwingungen oder Wellen, stellt die Resultate zusammen und sucht erfahrungsgemäß eine Gesetzmäßigkeit in ihnen zu erkennen, die man dann auch auf alle anderen Fälle anwendet, wo eine unmittelbare Zählung nicht möglich ist. 3) Man zählt die Zahl der Schwingungen oder Wellen, wo dies unmittelbar nicht möglich ist, durch künstliche Vorrichtungen, nach Art der Uhren. 4) Man beobachtet den Unterschied der Wellenzahl zweier Wellenzüge für eine Sekunde (oder eine Minute) und das Verhältniß ihrer Dauer, und berechnet aus dem Unterschiede und dem Verhältnisse, wie man sie gefunden, die Wellenzahl für eine Sekunde. 5) Während die Wellen selbst schnell vorübergehen, können doch länger andauernde optische Er-

Digitized by Google

scheinungen durch sie bewirkt werden, welche man ruhig beobachten und messen kann, und auch manche dieser optischen Erscheinungen lassen sich zur Berechnung der Wellenzahl benutzen. Dies sind mit kurzen Worten die verschiedenen Methoden, die Wellen zu zählen, und wir wollen jetzt näher auf dieselben eingehen.

1) Zur Berechnung der Zahl der Wellen bedient man sich mit Nutzen der transversalschwingenden Saite des Monochords (s. ds.). Ist das Hörorgan mit Luft umgeben, und befindet sich in der Luft etwas entfernt vom Ohre ein gleichförmiger, an seinen Enden befestigter Draht von bekannter Länge, bekanntem Gewicht und bekannter Spannung (letztere durch ihr Verhältniß zum Gewicht des Drahtes gemessen), so kann nach der Theorie, aus der Geschwindigkeit, mit welcher dieser Draht seiner eigenen Schwere überlassen fallen würde, auch die Geschwindigkeit berechnet werden, mit welcher er durch seine Spannung schwingen muß. Man wüßte nun z. B., daß ein bestimmter Draht vermöge seiner eigenen Schwere am Ende der ersten Sekunde 375 Zoll rheinl. Geschwindigkeit erreichen würde, so berechnet man daraus für einen Draht, der von einem befestigten Punkt bis zum andern m mal kürzer als 375 Zoll ist, und dabei durch eine Kraft, die n mal größer ist als sein eignes Gewicht, gespannt wird, die Zahl seiner Hin- und Rückschwingungen zusammen für eine Sekunde zu $\sqrt{m} \cdot n$; wäre nun der gespannte Draht $3^3/_4$ Zoll lang und mit seinem 10,000fachen Gewichte gespannt, so ist natürlich $m = 100$, $n = 10{,}000$, $\sqrt{m} \cdot n = 1000$, d. h. der Draht soll in einer Sekunde, der Theorie zufolge, 1000 einfache Schwingungen machen. Ist dies der Fall, so gehen von ihm in einer Sekunde auch 1000 Wellen aus, und zwar Wellen, die (beim Hinschwingen) die Luft verdichten, und (beim Rückschwingen) die Luft verdünnen. E. G. Fischer fand hierdurch, daß wenn ein Draht nach dieser Berechnung 437, 431, 428 oder 424 einfache Schwingungen mache, er den Ton $\bar{a}$ in Uebereinstimmung mit den Stimmgabeln resp. der Berliner Oper, der Pariser großen Oper, des Théâtre Feydeau und der italienischen Oper zu Paris (im Anfang der dreißiger Jahre) gebe; der Ton dieses seines Draht's bildete jedoch die tiefere Oktave a zum $\bar{a}$ jener Stimmgabeln, und er überzeugte sich, daß diese Bestimmungen auch nicht um eine Schwingung in der Sekunde von der Wahrheit abweichen können. Daß aber die Rechnungsweise richtig, läßt sich durch Versuche mit verschiedenen Drähten oder Saiten erweisen, die alle bei verschiedener Länge, verschiedenem Gewicht und verschiedener Spannung doch gleichen Ton geben, wenn die Rechnung ebenfalls dieselbe Zahl von Schwingungen in einer Sekunde für sie alle finden läßt. Außerdem läßt sich die Richtigkeit der Rechnungsweise durch Anwendung auf sehr lange, schwere und schwach gespannte Drähte beweisen, wo man die Schwingungen sehen und zählen kann, z. B. der Draht sei 375 Zoll lang und mit seinem hundertfachen Gewichte gespannt, so ist $m = 1$, $n = 100$, folglich $\sqrt{m} \cdot n = 10$, d. h. der Draht soll in einer Sekunde 10 einfache Schwingungen machen, und diese sind ja in der That sicht- und zählbar. — Aber da es sehr verschiedene Wege giebt, Schwingungen der Körper hervorzubringen, so hat man auch sehr verschiedene Wege, die Zahl derselben durch Rechnung zu bestimmen, jenachdem die Körper selbst entweder durch

Spannung, oder durch Druck, oder durch innere Steifheit elastisch sind. Denn die Theorie giebt an, wie, wenn Dimensionen oder Befestigungsart dieser Körper bekannt sind, man aus den gemessenen Grundkräften die Zahl ihrer Schwingungen berechnen könne; während man sie sämmtlich auch so gestalten kann, daß sie langsam genug schwingen, um die Schwingungen sichtbar und zählbar zu machen. Demgemäß kann man außer der transversalschwingenden Saite des Monochords, auch longitudinalschwingende, in Pfeifen eingeschlossene Luft, oder transversalschwingende Metallstäbe und Federn benutzen, und die Versuche haben erwiesen, daß diese Berechnung in der That der Wahrheit sehr nahe kommt, ja ihr fast vollkommen entspricht.

2) Die zweite Methode des Zählens der Schwingungen und des Schlusses aus der Gesetzmäßigkeit der gefundenen Resultate auf die Fälle, wo das Zählen selbst unmöglich ist, bietet freilich bei weitem nicht die Sicherheit der vorigen auf mathematische Berechnung begründeten, da Erfahrungsregeln bei ihrer Anwendung außerhalb des Kreises, in welchem sie bestätigt wurden, gar zu trügerisch sind, wenn nicht auch die Theorie schon anderweit deren Richtigkeit erwiesen hat. Man kann sich für diese Methode des Sonometer von Chladni bedienen, mit dem Scheibler recht gelungene Versuche gemacht hat. Eine durchaus gute Stutzuhrfeder von der Länge eines rheinl. Fußes theilte er genau in $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_8$, $^1/_{16}$.... Die ganze Feder, so frei wie möglich aufrecht stehend (in einen Schraubstock eingespannt), machte in einer Minute 204 einfache Schwingungen, oder sonach in einer Sekunde deren $3^4/_{10}$. Macht man eine Reihe von Beobachtungen, indem man die Länge des aus dem Schraubstocke hervorstehenden Stückes nur wenig verlängert oder verkürzt, so kann man, wenn diese Beobachtungen tabellarisch geordnet werden, leicht aus der bloßen Erfahrung das Gesetz erkennen, daß in gegebener Zeit die Zahl der Schwingungen sich umgekehrt wie die Quadrate der Längen verhalte. Wollte man dieses Gesetz anwenden, um die Schwingungszahl von $^1/_{16}$ Fuß dieser Feder in einer Sekunde zu bestimmen, so muß man das Quadrat von 16 (= 256) mit $3^4/_{10}$ multipliziren, was = 870,4 ist. Scheibler hatte nach einer andern noch genaueren Methode für eine mit dieser Feder im Einklang stehende Stimmgabel dasselbe Resultat gefunden, hält indeß bei jener Beobachtungsweise Differenzen selbst von 20 Schwingungen für die Sekunde, möglich. — Für eine derartige Zählung der Schwingungen könnte man auch eine lange seidene Schnur anwenden, die erst sehr schwach gespannt wird, wo sie dann so langsam schwingt, daß die Schwingungen gezählt werden können. Dann ändert man zuerst einzeln die Spannung und die Länge derselben etwas, und wird aus der Zusammenstellung der Beobachtungen leicht erkennen, daß in gegebener Zeit die Zahl der Schwingungen, der Länge umgekehrt und der Quadratwurzel aus der Spannung direkt proportional ist. Endlich verkleinert man in bedeutendem Maaße die Länge, während man gleichzeitig die Spannung sehr vergrößert, und bringt unter diesen Verhältnissen die beiden gefundenen Gesetze zugleich in Anwendung.

3) Um die Zahl der Schwingungen mittelbar zu zählen, bedient man sich künstlicher Vorrichtungen, unter denen die von Cagniard de Latour erfundene,

Digitized by Google

von Savart, Opelt &c. verbesserte und modifizirte **Sirene** (s. ds.) die vorzüglichste und in jeder Beziehung vollkommenste ist, indem dadurch in der That alle Grundlehren der Akustik über den Einfluß der Wellendauer auf die Schallschwingungen direkt, ohne Hinzuziehung irgend eines Theorems aus andern Theilen der Physik und ohne jede Kombination mehrerer Versuchsreihen bewiesen werden können. Wir haben schon gesagt, daß der nächste Grund aller **Schallerscheinungen** in den Wellen, die an unser Ohr schlagen, und der Grund für die **Tonerscheinungen** in der gleichen Dauer des Anschlags aller einander folgenden Wellen liegt, während es ganz gleichgültig ist, wie diese Wellen erzeugt werden. Derartige Schallwellen können nun in der Luft am bequemsten durch einen selbstschwingenden Körper hervorgebracht werden, d. h. durch einen, der in Folge der ihm innewohnenden elastischen Kraft jene Hin- und Rückbewegung macht und in gleicher Zeit von selbst wiederholt (dies kann auch, doch weniger bequem, durch einen stoßenden Körper geschehen, d. h. durch einen solchen, den man durch eine mechanische Vorrichtung, etwa eine Art von Mühlwerk, in jene Bewegung versetzt). Cagniard de Latour faßte die Idee auf, statt des selbstschwingenden, einen stoßenden Körper zu verwenden, und die mechanische Vorrichtung, welche er zur Hervorbringung der Stöße bedurfte, zugleich zur Zählung derselben zu benutzen, wie dies in den Uhren geschieht. Er verdichtet die Luft in einer Windlade durch einen Blasebalg, bohrt in die Dicke der Windlade ein Loch, durch welches die verdichtete Luft ausströmen kann, verschließt es aber, indem er den Rand einer Kreisscheibe darauf legt, die vermöge der Umdrehung um ihre Axe alle Theile des Scheibenrandes nach einander auf jenes Loch bringt. Der Scheibenrand selbst ist mit einer Reihe gleichweit von einander entfernter Löcher versehen, so daß bei jeder vollen Umdrehung der Scheibe alle Löcher derselben nacheinander auf das Loch der Windlade zu liegen kommen. Sobald ein Loch der Scheibe sich vollkommen über dem Loche der Windlade befindet, so bilden beide einen Kanal, durch welchen die verdichtete Luft ausströmt und auf die äußere atmosphärische Luft stößt, also in dieser **verdichtende Wellen** erzeugt, und dies geschieht bei jeder Umdrehung der Scheibe um ihre Axe sovielmal, als die Scheibe Löcher hat. Beträgt nun also die Zahl der letzteren 100 und dreht man die Scheibe mit gleicher Geschwindigkeit viermal in einer Sekunde um ihre Axe, so entstehen 400 verdichtende Wellen. Um nun die Zahl der Umdrehungen genau festzustellen, wird dieselbe von dem Zeiger eines in die Scheibe eingreifenden, zehnmal langsamer sich drehenden Rades, und von dem Zeiger eines zweiten, in das vorige eingreifenden und wieder zehnmal langsamer sich drehenden Rades auf dem angebrachten Zifferblatte angegeben, wobei sich von selbst versteht, daß diese Räder mit gleichmäßiger Geschwindigkeit müssen gedreht werden können, was durch den Stoß der ausströmenden Luft selbst bewirkt wird. Durch dieses Instrument fand nun Cagniard de Latour z. B., daß zur Erzeugung des ā die Zahl der Stöße 427 in einer Sekunde betragen müsse — ein Resultat, das dem oben erwähnten, von E. G. Fischer auf ganz anderem Wege gefundenen mit großer Genauigkeit entspricht. Außerdem erhielt er mit 477 Stößen in einer Sekunde h̄,

mit 511 $\overline{\overline{c}}$, 567 = $\overline{\overline{d}}$, 630 = $\overline{\overline{e}}$, 675 = $\overline{\overline{f}}$, 765 = $\overline{\overline{g}}$, 855 = $\overline{\overline{a}}$, 955 = $\overline{\overline{h}}$, 1023 = $\overline{\overline{\overline{c}}}$, 1125 = $\overline{\overline{\overline{d}}}$. Hier mag noch der Sauveur'sche Satz eingeschaltet werden, daß bei der Hervorbringung der Töne ein Stoß gleich zwei einfachen Schwingungen (Hin- und Rückschwingung zusammengenommen) ist, der darauf beruht, daß durch die Einschaltung einer verdünnenden Welle zwischen je zwei verdichtenden die Tonhöhe nicht geändert wird, weil die Wirkung der an das Ohr schlagenden Wellen nur davon abhängt, daß überhaupt ein Wechsel größerer oder geringerer Dichtigkeit in der das Ohr begrenzenden Luft erzeugt wird, und keineswegs davon, daß diese Luft das einemal dichter, das anderemal dünner als die atmosphärische Luft sei. — Felix Savart hatte zuerst eine Art Speichensirene erdacht, die er aber als ungenügend später durch die Radsirene ersetzte. Hier ist eine Scheibe auf die Axe gesteckt, welche an ihrem Umkreis mit Zähnen oder Einschnitten gleich denen einer Kreissäge versehen ist; ein Holzblättchen oder auch ein Kartenblatt wird mit seiner Kante so nahe an die Scheibe gelegt, daß ihre Zähne diese Kante berühren (durch Räder und Schnuren wird die Axe, ein etwa 2—3 Fuß langer Holz- oder Metallstab in gleichmäßige Schwingungen versetzt). Wird nun die Scheibe langsam gedreht, so drückt ein Zahn nach dem andern das Blättchen nieder, das, da es elastisch ist, sofort wieder in die ursprüngliche Lage zurückspringt, und erzeugt einen Stoß, der zwei einfachen Schwingungen entspricht. Die Schnelligkeit der Umdrehung hat man dabei vollkommen in der Gewalt, und Savart erzeugte durch eine Scheibe mit 720 Zähnen bis 24000 Doppelschwingungen in einer Sekunde. Uebrigens ist das akustische Resultat der Instrumente von Cagniard und Savart vollkommen gleich. Während indeß Beide die Stöße zählen, kann man auch die Wellen zählen, welche von unsern gewöhnlichen musikalischen Instrumenten ausgehen. Bauet man nämlich eine Zungenpfeife, deren schwingende Platte indeß beträchtlich dicker und länger ist, als die Zungen an den gewöhnlichen Orgelpfeifen, so kann diese Platte eine Unruhe nach Art der Taschenuhren hin- und herbewegen, welche durch einen sogenannten englischen Haken in ein gezahntes Rad eingreift und dasselbe dreht. Die Zeiger an diesem, und an anderen damit verbundenen, aber langsamer sich drehenden Rädern geben auf dem Zifferblatt die Zahl der Schwingungen an, welche die Platte gemacht hat, wobei sich von selbst versteht, daß die Pfeife mit dem betreffenden musikalischen Instrument in entsprechende Verbindung gebracht werden muß; der Versuch ist indeß etwas kostspielig.

4) Die Berechnung der Wellenzahl aus dem Unterschiede und dem Dauerverhältnisse bei zwei Wellenzügen hat sich nach den angestellten Versuchen als die schärfste und am meisten praktische ergeben. Sie beruht auf der Beobachtung der sogenannten Schwebungen. Die von zwei nebeneinander nicht vollkommen im Einklange tönenden Körpern ausgehenden Schallwellen müssen, wenn sie zum Ohr gelangen, bald zusammen, bald zwischeneinander fallen, wie wir das auch an den Pendelschwingungen zweier Uhren, wenn sie nicht ganz vollkommen übereinstimmen, sichtlich und hörbar wahrnehmen, nur mit dem Unter-

Digitized by Google

schiede, daß das Zusammenfallen beider Pendelschläge stets einen stärkeren Schall giebt, während dies bei den Wellenzügen nur dann der Fall sein kann, wenn gerade gleichartige Schallwellen (verdichtende oder verdünnende) zusammenfallen, da beim Zusammenfallen ungleichartiger Wellen die eine die Wirkung der andern nicht nur schwächt, sondern gänzlich aufhebt, so daß da eine kurze Pause für das Ohr eintritt, die natürlich allemal zwischen je zwei verstärkten Eindrücken in die Mitte fällt. Daher muß das Ohr halb so viele Schwebungen hören, als es der Fall sein würde, wenn kein Wechsel zwischen verdichtenden und verdünnenden Wellen stattfände, und diese Schwebungen leisten für die Akustik dasselbe, was bei Längen- und Winkelmessungen der sogenannte „Vernier" für das Auge. Es wird nämlich durch die Schwingungen zweier Körper, welche Schwebungen hervorbringen, ein und derselbe Zeitraum zweifach in gleiche Theile getheilt, so daß die eine Theilung eine Unterabtheilung mehr als die andere enthält. Beobachtet man nun die Schwebungen als das Zusammenfallen zweier gleichartiger, und die Pausen zwischen den Schwebungen als das Zusammenfallen zweier Schallwellen von entgegengesetzter Art, so giebt die Zahl der Schwebungen und Pausen zusammengenommen in bestimmter Zeit (z. B. in einer Minute) sicher an, wieviel Schallwellen mehr von dem einen Wellenzuge, als von dem andern in dieser Zeit das Ohr treffen; zählt man nur die Schwebungen, so muß natürlich die gefundene Zahl verdoppelt werden. Kennt man nun aus der Zahl der Schwebungen den Unterschied der Wellenzahl, welche von beiden Zügen ausgehen, so ist nur noch in beiden das Verhältniß der Wellendauer zu ermitteln, um die absolute Zahl der Schallwellen jedes Zuges zu finden. Nimmt man in einer Minute m Schwebungen und m Pausen an, so sind in dieser Zeit von einem Wellenzuge 2m Schallwellen mehr als von dem andern zum Ohre gelangt, d. h. der Unterschied der Wellenzahl in beiden Wellenzügen für eine Minute ist = 2m. Ist nun das Verhältniß der Wellendauer in beiden Zügen = n : 1, so ist, da die Wellenzahl für eine gegebene Zeit sich umgekehrt wie ihre Dauer verhält, das Verhältniß der Wellenzahl, die von beiden Zügen in einer Minute zum Ohre gelangt, = 1 : n. Bezeichnet man dann die gesuchten Zahlen der Schallwellen für beide Züge mit z und y, so erhalten wir $z - y = 2m$; $z : y = 1 : n$, wonach $z = \frac{2m}{1-n}$ und $y = \frac{2mn}{1-n}$ sein muß. In der Ermittelung des Verhältnisses der Wellendauer weichen nun aber die Akustiker von einander ab. Sauveur stellt den Satz auf, daß die Wellendauer der von Labialpfeifen ausgehenden Schallwellen sich wie die Länge der Pfeifen verhalte, und fand nach demselben die Zahl der Schallwellen einer Labialpfeife, welche den Ton a angiebt = 410 in einer Sekunde; indeß ist der Satz nur ein approximativ richtiger. Sarty substituirte den Pfeifen Sauveur's die Saiten, und basirte seine Zählung auf das exakte Naturgesetz, daß die Wellendauer in den von gleichen und gleichgespannten Saiten ausgehenden Wellenzügen sich wie die Länge der Saiten verhalte; er fand für den Ton a 436 Schallwellen für die Sekunde. Scheibler erkannte indeß, daß die Methode, mit Hülfe der Schwebungen die Schallwellen zu zählen,

Digitized by Google

nur dann konsequent durchgeführt werden könne, wenn man sich nicht auf die Beobachtung der Schwebungen bloß zweier Töne beschränkt, sondern die Schwebungen je zweier Töne in einer größeren Tonreihe so weit hinaus scharf bestimmt, bis man zu zwei Tönen gelangt, deren Konsonanz nach den Grundlehren der Akustik unmittelbar das Verhältniß ihrer Wellendauer kennen lehrt, also beispielsweise zu zwei Tönen, die eine Oktave bilden, wo bekanntlich die Wellendauer in beiden Wellenzügen = 1 : 2 ist. Er wählte zum Versuche 52, in ebensoviel verschiedene Töne gestimmte Stimmgabeln in dem Umfange der Oktave ā—a, mit den, auf den dazwischenliegenden 7., 12., 17., 22., 27., 29., 35., 39., 43., 46. und 49. Ton fallenden, elf chromatischen Tonstufen der bezeichneten Oktave, und fand durch Summirung der Schwebungen, daß in einer Sekunde 220 Doppelschwingungen mehr für ā, als für a erforderlich sind. Da aber bei einer reinen Oktave die Zahlen der Schwingungen sich wie 2 : 1 für gleiche Zeit verhalten, und 440 : 220 die einzigen Zahlen sind, die diesem Verhältniß entsprechen (nach den gefundenen Schwebungsresultaten) und deren Unterschied zugleich = 220 ist, so folgt daraus, daß die Stimmgabel a dem Ohre in einer Sekunde 220 Doppelwellen zuführt. Daß man übrigens diese Versuche auch bis zu tieferen Tönen soweit ausdehnen könnte, bis man im Stande wäre, die langsam gewordenen Schwingungen unmittelbar zu zählen, liegt auf der Hand.

5) In Betreff der Möglichkeit, durch optische Erscheinungen die Bestimmung der Wellenzahl zu gewinnen, hat man folgende Versuche ins Auge zu fassen. Man polirt die kleine Endfläche eines schwingenden Stabes oder einer Stimmgabel, und bewegt sie vorwärts, während sie bald vorwärts, bald rückwärts schwingt. Die schwingende Bewegung wird da mit der progressiven bald sich summiren, bald werden sie einander aufheben (ähnlich wie bei den Schwebungen). Im ersten Falle ist der Eindruck auf das Auge zu schnell vorübergehend; wo sie sich aber aufheben, wird die Zinke einen Moment fast stillstehen und dem Auge scharf begrenzt erscheinen. Dieser Eindruck wird nach der Eigenthümlichkeit unseres Auges einige Zeit nachher dauern, nachdem die Stimmgabel diese Stelle schon verlassen hat und an einem andern Orte zur Ruhe gekommen ist, und das Auge wird, indem sich dieser Vorgang auf eine größere Strecke mehrmals wiederholt, gleichzeitig mehrere Zinken zu erblicken glauben. Mißt man nun den Abstand zweier Orte, wo man die Zinke gleichzeitig zu erblicken glaubt, und dividirt denselben durch den Raum, den die Stimmgabel mit gleichmäßiger Geschwindigkeit in einer Sekunde durchlaufen hat, so giebt der erhaltene Bruch die Dauer einer Doppelschwingung in Theilen der Sekunde an. Bewegt man eine schwingende Feder oder eine Messerschneide dicht über eine weiche Platte hinweg, so daß sie dieselbe bei jeder Hinschwingung berührt, so wird sie nach jeder Berührung einen Eindruck auf der Platte zurücklassen. Mißt man den Abstand dieser Eindrücke von einander, und dividirt ihn mit dem Raume, den die schwingende Feder mit gleichmäßiger Geschwindigkeit in einer Sekunde zurücklegt, so giebt auch hier der erhaltene Bruch die Dauer einer Doppelschwingung in Theilen der Sekunde an.

Digitized by Google

Sind sonach die Grundgesetze der Akustik scharf und streng bewiesen, so müssen auch die Anwendungen, welche von denselben gemacht werden können, sehr mannichfaltige sein. In Betreff dieser ihrer Anwendung auf die Musik wissen wir zunächst, daß nach dem gegenwärtigen Stande der Ausbildung derselben, sie nicht aller möglichen Töne, sondern nur einer beschränkten Zahl von Tönen sich bedient und bedienen kann, die sie aus der unendlichen Reihe möglicher Töne auswählt. Eine solche Auswahl von Tönen, als Grundlage der modernen Musik, bietet nun eine diatonische Tonreihe dar. Wir haben schon oben gesehen, daß zu deren Darstellung eine Reihe von Körpern erfordert wird, welche, wenn sie schwingen, in gleicher Zeit entweder 24, 27, 30, 32, 36, 40, 45, 48 .... (Dur), oder 120, 135, 144, 160, 180, 192, 216, 240 ..... (Moll) Schwingungen machen. Indeß wäre diese Tonreihe für musikalische Zwecke zu beschränkt, und man bedarf unbedingt nicht bloß einer, sondern mehrerer diatonischer Tonleitern, während man zugleich von dieser Verbindung diatonischer Tonleitern wünschen muß, daß deren je zwei immer möglichst viele Töne gemeinsam haben, um schon mit einer verhältnißmäßig geringen Anzahl von Tönen sie alle darstellen zu können. Die gewünschte Kombination der diatonischen Tonleitern zu finden, wird mittelst der Grundlehren der Akustik vollständig eine Aufgabe der reinen Mathematik. Die mathematische Berechnung stellt nun aber die Unmöglichkeit heraus, mit einer geringen Anzahl von Tönen viele diatonische Tonleitern zu bilden, sobald diese der in den Grundlehren der Akustik aufgestellten Definition ganz vollkommen entsprechen sollen. Indeß lassen neben derartige (so zu sagen, mathematische) Tonleitern andere sich stellen, welche zwar jener Definition nicht vollkommen entsprechen, aber so wenig von ihnen verschieden sind, daß der Unterschied vom Ohre durchaus nicht wahrgenommen wird. Doch wird bei diesem Verfahren die Zahl der Töne selbst noch viel zu groß: so würde z. B. bei 1484 Tönen in einer Oktave, die durchaus gleiche Tonstufen bildeten, die Reihenfolge 1, 253, 478, 617, 869, 1094, 1346, eine echte Durtonleiter bilden (1, 253, 392, 617, 869, 1008, 1260, eine Molltonleiter); allein eine solche Zahl von Tönen ist nun einmal in unserer Musik nicht anwendbar, und man muß also nothgedrungen noch größere Abweichungen von der (mathematischen) Tonleiter gestatten, wo man alsdann zu dem Resultate gelangt, daß zwölf Töne in einer Oktave hinreichen und einander wechselseitig dienen können, um für alle einzelnen vollständige Dur- und Molltonleitern zu bilden, wenn diese zwölf Töne innerhalb der Oktave zwölf gleiche Tonstufen bilden. Da geben der 1., 2., 4., 5., 7., 9., 11. Ton eine Reihe, die von der wahren Durtonleiter — und der 1., 2., 3., 5., 7., 8., 10. eine solche, die von der wahren Molltonleiter sehr wenig abweicht (s. auch Temperatur). — Aber nicht bloß in Bezug auf die Darstellung der eigentlich musikalischen Elemente sind die Grundsätze der Akustik anwendbar. Sie dienen auch zur Erforschung der Schwingungsgesetze aller Körper, welche überhaupt Töne hervorbringen. Diese sind entweder selbstschwingende (selbsttönende), oder mitklingende, oder fortpflanzende (leitende). Der selbstschwingenden namentlich giebt es sehr verschiedene Arten, welche von Chladni in folgende Klassen zu-

Digitized by Google

sammengestellt wurden: sie sind entweder durch Spannung elastische Linien (die Saiten) und Flächen (gespannte Membranen) — oder durch Druck elastische (Luftsäulen in den Blasinstrumenten) — oder durch innere Steifheit elastische Linien (gerade: Stäbe ꝛc., krumme: Gabeln, Ringe, Federn ꝛc.) und Flächen (gerade: Scheiben; krumme: Glocken, Gefäße ꝛc.). Bei allen diesen Körpern ist die Bestimmung der Schwingungsdauer in allen einzelnen Fällen nur durch die Vergleichung ihrer Tonhöhe mittelst der akustischen Grundlehren leicht und sicher ausführbar, und wie die Schwingungsgesetze dieser Körper, von denen unmittelbar sich Schallwellen verbreiten, einfach zu berechnen sind, so auch andrerseits die mittelbar von ihnen ausgehenden, also die der bloß mitklingenden, resonirenden, ja nicht minder die der nur den Schall fortpflanzenden, brechenden und zurückwerfenden Körper, wie das zu Anfange ds. Art. schon angedeutet worden ist.

Das bisher Gesagte bildet eine Uebersicht über den Theil der Akustik, dem bisher vorzugsweise die Forschung sich zugewendet hat, und was sich überwiegend auf die Tonhöhe, deren Entstehung und praktische Anwendung bezieht. Ueber den physischen Grund der verschiedenen Klangfarbe der Töne sind wir noch keineswegs ins Klare gekommen, und die Versuche, den der Artikulation der Laute zu finden, sind ebenfalls noch nicht genügend, doch aber für Sprache und Gesang wichtig genug, um ihrer hier noch zu erwähnen. Die diesfallsigen Versuche von Robert Willis beruhen auf der Annahme, daß die Schallwellen von ihrem Beginne bis zu ihrer Mitte bald schneller, bald langsamer zu-, und von der Mitte bis zu Ende bald schneller, bald langsamer abnehmen. Diese kleinen Abweichungen der Bewegung in den einzelnen Schallwellen, die wahrscheinlich von einer höhern Schwingungsgattung, d. i. aus dem schwachen Mithören eines höhern Tones, herrührten, seien der Grund der verschiedenen Vokale. Als Beweis dafür meinte er Zungenpfeifen benutzen zu können, denen er weitere Röhrenstücke ansetzte, deren Schwingungen aus ihren Dimensionen unmittelbar zu bestimmen wären. Die aus diesen sekundären Schwingungen entspringenden Schallwellen, sollen sich nun mit den in der Pfeife selbst erzeugten verbinden und sonach die Abstufungen für die Laute bilden. Er meint demnach den Vokallaut aus dem Mithören eines höhern Tons ableiten zu können (z. B. I mit $\overline{\overline{\overline{\overline{g}}}}$, E mit $\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}$ oder $\overline{\overline{\overline{\overline{d}}}}$ — nach der verschiedenen Pronunciation — A mit $\overline{\overline{\overline{f}}}$ oder $\overline{\overline{des}}$, U mit $\overline{g}$ oder $\overline{\overline{es}}$, O mit $\overline{c}$). Auf weniger direktem Wege hat man schon früher aus der Beobachtung der Struktur und Bewegung der Sprachwerkzeuge eine Erklärung der Sprachlaute versucht. Auf dieser beruhete die ihrer Zeit so berühmte Sprachmaschine von Kempelen, wie die des Dr. Müller, und Chladni schon stellte eine naturgemäße Unterscheidung und Eintheilung aller Vokallaute auf. Es sind, sagt er, zehn Vokallaute möglich, deren Hervorbringung auf verhältnißmäßigen Verengerungen der äußeren oder inneren Theile des Mundes beruht. Sie stellen sich in folgendem Schema dar:

Digitized by Google

a
ò . . òe . . ae
ó . . óe . . e
u . . ue . . i

Bei dem Vokal a bleiben die äußeren wie die inneren Theile des Mundes ganz offen, und von ihm aus bilden sich drei Reihen von Vokalen: 1) wo das Innere des Mundes offen bleibt und das Aeußere sich verengt, aò — ein Mittellaut zwischen a und o, findet sich namentlich in englischen Wörtern, auch im Plattdeutschen, sodann im Dänischen, wo er durch aa, und im Schwedischen, wo er durch å bezeichnet wird; ó und u. 2) Wo das Aeußere des Mundes offen bleibt und das Innere (der Zungenkanal) sich verengt: a, ae, e, i. 3) Wo sowohl das Aeußere als das Innere sich verengt: aòe, der Mittellaut zwischen ò und ae, im Französischen (durch eu bezeichnet); óe und ue. Müssen wir die Richtigkeit dieser Beobachtungen an sich zugestehen, so sind sie doch noch keineswegs erschöpfend, weil es sonst möglich sein müßte, was bekanntlich bisher noch nicht gelungen ist, die Vokallaute (und später auch die übrigen Sprachlaute) auf künstliche Weise genau hervorzubringen. So lange wir aber außer Stande sind, die elastische Kraft und die Schwingungsgesetze des menschlichen Hörorgans vollkommen präcis zu erforschen (was im lebendigen Organismus für immer unmöglich bleiben wird): so lange wird jene Seite der Akustik für uns dunkel bleiben, da die Beobachtungen am leblosen Organ, so interessant immer die dadurch vielleicht gewonnenen Resultate sein mögen, zuletzt doch stets unzulänglich erscheinen müssen, da die unberechenbare Einwirkung der lebendigen Kraft und der bei jeder ihrer Thätigkeitsäußerungen zusammenwirkenden, höchst mannichfaltigen Faktoren durch nichts ersetzt oder auch nur annäherungsweise dargestellt werden kann.

Alles bisher Entwickelte gehörte unbedingt dem Gebiete der *theoretischen Akustik* an. Haben wir die Grundlehren derselben nach ihren verschiedenen Seiten und Modifikationen einmal vollständig und klar erkannt, so wird es die Aufgabe der *praktischen Akustik* sein, die Anwendung derselben für die Struktur aller zur Hervorbringung von Tönen bestimmten Instrumente klar zu machen, nach welcher diese Instrumente bei möglichster Einfachheit die größte Wirkung haben müssen, und fällt diese also mit der Lehre vom *Instrumentenbau* zusammen. Daß hier nicht der Ort zu einer *vollständigen* Entwickelung dieser Lehre sei, leuchtet ein, u. wir müssen uns begnügen, eine kurze Uebersicht ihrer Grundlagen zu geben, wobei wir vorzugsweise an Chladni's Darstellung uns halten können.

Nach der Verschiedenheit der elastischen Körper, die zur Hervorbringung von Tönen angewendet werden, zerfällt die praktische Akustik in die Lehre vom Bau der *Saiteninstrumente* (durch Spannung elastische tönende Körper), der *Blasinstrumente* und *Orgeln* (durch Druck elastische tönende Körper), und der *Klavicylinder* und verwandten Instrumente (durch innere Steifheit elastische tönende Körper). Die Lehre vom Bau der Saiteninstrumente ist auch jetzt noch, so manche tüchtigen Untersuchungen und trefflichen praktischen Anweisungen dazu wir auch, zumal wieder aus neuerer Zeit, darüber haben, am wenigsten ausgebildet, weil ihre Wirkung vorzugsweise auf der Resonanz beruht, für die bisher wenig präcise Gesetze sich haben ermitteln lassen, was seinen Grund in der mannichfachen Komplikation der dabei stattfindenden Bewegungen hat. Die

Digitized by Google

Lehre vom Bau der Blasinstrumente und Orgeln ist verhältnißmäßig am meisten und in weitester Ausdehnung bearbeitet worden, und bei ihr haben die Gesetze der Theorie sich im praktischen Gebrauch vollkommen bewährt. Indeß ist dieser praktische Gebrauch noch immer insofern sehr beschränkt, weil die meisten Schwingungsgesetze der Luft in Blasinstrumenten und Orgelpfeifen nur approximativ und nicht vollkommen genau uns bekannt sind, weshalb denn auch, wo die Theorie nicht ausreichte, das Genauere immer erst unmittelbar durch die Erfahrung ermittelt werden mußte. Die Lehre vom Bau der Klavicylinder (s. ds.) und der damit verwandten Instrumente, ist von ihrem Erfinder Chladni, von dem sie auch den Namen haben, begründet, und steht als der wissenschaftlich ausgebildetste Theil der praktischen Akustik da, wenn man auch in neuerer Zeit dem darüber schon 1821 von Chladni Veröffentlichten wenig wesentlich Neues hinzuzufügen vermocht hat. Allerdings hatte man schon vor Chladni Versuche gemacht, Instrumente mit Hülfe der durch innere Steifheit elastischen Körper herzustellen, z. B. mit Stimmgabeln, mit Stäben (die sogenannte Eisenvioline), mit Glasglocken (die Harmonika) rc. Aber Chladni war der erste, der durch eine Vereinigung und praktische Ausführung mehrerer in der That genialer Ideen und durch konsequente Durchführung mehrerer großen Versuchsreihen diesen Instrumenten alle Vorzüge, deren sie ihrer Natur nach fähig sind, zu ertheilen, sie zur Vollendung zu bringen suchte. Viele der in neuerer Zeit, besonders im dritten Dezennium unsers Jahrhunderts, wo eine Art Erfindungsmanie auf diesem Gebiete herrschte, erfundenen, beifällig aufgenommenen, großentheils indeß auch fast wieder vergessenen Instrumente gehören in die Klasse der Klavicylinder, und sie als die bedeutendste kann hier allein in Betracht kommen. Denn wenn auch noch so manche andere Gattungen von Instrumenten darzustellen möglich ist, in denen durch innere Steifheit elastische Körper tönen, so kann es bei der wissenschaftlichen Entwickelung der Lehre vom Instrumentenbau doch nur auf die einfachsten und vollkommensten ankommen, und das sind unstreitig die Klavicylinder, hinter denen selbst die Harmonika sehr wesentlich zurücksteht. Hier sei nun noch schließlich eine klassifizirte Uebersicht der musikalischen Instrumente auf akustischer Grundlage (nach Chladni) gegeben. Alle musikalischen Instrumente sind entweder Singinstrumente, wo die Töne durch irgend eine Art von Streichen oder Reiben hervorgebracht werden und so lange man will, fortdauern, meist ebenso wie bei der menschlichen Stimme, mit willkürlich zu- oder abnehmender Stärke — oder Klinginstrumente, bei denen die Töne durch Schlagen oder Reißen, oder überhaupt durch irgend eine Art von Stoß hervorgebracht werden und hernach verhallen, so daß keine beliebige Fortdauer, kein Gleichbleiben noch Anschwellen der Töne stattfindet. Die ersteren zeichnen sich dadurch aus, daß man melodische und gebundene Sätze auf ihnen besser als auf anderen Instrumenten vortragen kann; die letzteren aber meist durch eine sehr schnelle Ansprache und durch Genauigkeit des Rhythmus, indem ein angeschlagener Ton allemal im ersten Moment am stärksten ist, während bei einem durch Reibung erzeugten Tone doch immer ein kleiner Zeitraum vergehen muß, ehe die stärkste Wirkung erfolgt — obwohl

Digitized by Google

dieser Zeitraum bei guter Einrichtung und Behandlung des Instruments so klein ist, daß er als ganz unmerklich und kaum vorhanden angesehen werden kann. Diese beiden Hauptklassen der Instrumente, die man auch wohl als melodische und rhythmische unterscheiden und charakterisiren könnte, lassen sich am Besten nach der Beschaffenheit der dazu anzuwendenden klingenden Körper ordnen.

I. Sing- oder melodische Instrumente. A) mit Saiten: a) Instrumente, worauf nur eine Stimme (oder doch nur ausnahmsweise mehr als eine) vorgetragen wird, welche also zum Zusammenspielen mehrerer Personen bestimmt sind; dahin gehören sämmtliche Geigeninstrumente aller Art. b) Instrumente, worauf sich mehrere Stimmen zugleich vortragen lassen, welche also mehr als die vorigen zum Alleinspiele geeignet sind. ba) Instrumente mit Tasten gespielt; baa) das Streichen geschieht in die Quere vermittelst eines oder mehrerer Räder, die auf der Oberfläche mit einer streichenden Substanz überzogen sind, oder vermittelst eines um zwei Räder gehenden Bandes &c., wie bei Bogenklavieren und Bogenflügeln verschiedener Art (wovon die Leier, vielle, eine der unvollkommensten ist), oder durch Violinbogen und Stränge von Pferdehaaren, die in einem beweglichen Rahmen zwischen den Saiten hindurchgehen, wie bei der Xänorphika von Röllig und Matthias Müller, dem Orchestrino von Thomas Kunzen und einem ähnlichen Instrumente von von Mayer, welches alles nicht wesentlich verschieden ist; bab) das Streichen geschieht in der Ebene der Axe, so daß ein an der Saite in die Quere angebrachter beweglicher Ansatz durch eine Streichwalze gestrichen wird, z. B. Kaufmann's Harmonichord; bac) die Saiten werden durch einen Luftstrom in zitternde Bewegung gesetzt (und zwar willkürlich, wie es bei der Aeolsharfe bloß ein Spiel des Windes ist), z. B. das übrigens nicht zur Nachahmung zu empfehlende, jetzt auch fast gänzlich vergessene Anemochord. bb) Ein an den Saiten in die Quere angebrachter, etwas beweglicher Ansatz wird mit den Fingern der Länge nach gestrichen; so der Triphon, der, jedoch ohne Tastatur, fast dasselbe ist, wie das Harmonichord, und sich zu diesem wie das Euphon zum Klavicylinder verhält. — B. Mit Luft, die in einer Röhre eingeschlossen ist. a) Zum Vortrage nur einer Stimme, und also zum Zusammenspielen mehrerer Personen bestimmt, wie die Blasinstrumente aller Art; b) vielstimmig, und also mehr zum Alleinspielen geeignet, — nämlich die Orgel (und was ihr ähnlich ist), der indeß bei aller sonstigen Vollkommenheit doch die Möglichkeit des An- und Abschwellens der Töne mangelt, das man nur durch äußerlich angebrachten Mechanismus, durch Klappen bei einzelnen Registern, oder sonst auf künstliche Art bewirken kann, denn der Kaufmann'sche Kompressionsbalg so wenig als Grénier's Orgue espressive, und Aehnliches, hat bei großen Orgelwerken bisher sich bewährt, wenn auch der erstere in seiner neuesten sehr wesentlich verbesserten Einrichtung wohl zu einer vielleicht von großen Resultaten begleiteten Versuchsanwendung gebracht werden könnte. — C. Mit Stäben oder schmalen Streifen, die gerade oder auch auf irgend eine Art gekrümmt sein können. a) Das Instrument wird mit Tasten gespielt: aa) Das Streichen geschieht hin-

und herwärts in der Ebene der Axe, vermittelst einer sich umdrehenden Streichwalze — so der Klavicylinder, von welchem sehr verschiedene Bauarten möglich sind; ab) das Streichen geschieht in die Quere (seitwärts), auf eine ähnliche Art wie beim Bogenklavier (man kann in dieser Weise gerade Stäbe, Gabeln &c. streichen), ist indeß zur Nachahmung nicht zu empfehlen; ac) dünne Stahlstreifen werden durch einen Luftstrom in zitternde Bewegung gesetzt, fast wie im Einzelnen bei der Maultrommel oder sogenannten Mundharmonika — so die Aeoline oder das Aeolodikon, was in der That gut ausgedacht und ausgeführt ist. (Auch die Physharmonika gehört zu dieser Klasse von Instrumenten, und die Luft spielt jedenfalls dabei eine wichtigere Rolle, als Chladni annehmen zu sollen glaubt. Er meinte nämlich, die Luft diene bei dieser Art von Instrumenten lediglich als Streichmittel, um die dünnen Stahlstreifen in zitternde Bewegung zu setzen. Eine genauere Prüfung aber hat ergeben, daß diese dünnen schwingenden Stahlstreifen, in Rahmen gefaßt, die die Oeffnungen der Windlade verschließen, nur als eine der Sirene (s. ob.) ähnliche Vorrichtung dienen, die Luft in stoßende Bewegung zu versetzen, d. h. die in der Windlade verdichtete Luft bald ausströmen zu lassen, bald einzuschließen. Sonach ist hier in der That die Luft nicht das Mittel zum Tönen, sondern der tönende Körper selbst, und diese Instrumente gehören, als den Zungenpfeifen der Orgel am nächsten stehend, unbezweifelt eigentlich in Klasse B. der Chladni'schen Eintheilung.) b) Ein an dem Stabe befestigter Ansatz (oder Streichstab) wird mit den Fingern gestrichen: so das Euphon, das, jedoch ohne Tastatur, fast dasselbe, wie manche Art des Klavicylinders mit einer solchen ist. c) Die Stäbe werden mit einem oder mehreren Violinbogen gestrichen, wie die sogenannte Eisenvioline, die bei angenehmem Klange doch auch viel Unvollkommenheiten hat. d) Stählerne Streifen oder Federn werden durch den Hauch in Bewegung gesetzt, wie bei dem gewöhnlich Brummeisen oder Maultrommel genannten Instrument, welches — veredelter Mundharmonika genannt — selbst zu virtuoser Behandlung von Koch gebracht, und von H. Scheibler in Krefeld bedeutend verbessert und mit dem Namen „Aura" belegt wurde. — D. Mit Glocken. a) Die an einer gemeinschaftlichen Spindel befestigten Glocken drehen sich um die Axe und werden in die Runde gestrichen: so die Harmonika, bei welcher vor Franklin's neuer Konstruktion des Instruments Pockeridge die Glocken nebeneinander gestellt hatte, und die besser mit den Fingern als mit Tasten gespielt wird; b) Glocken oder Gefäße werden nebeneinander befestigt und mit zwei Violinbogen gestrichen, wie dies vom Abbate Mazzocchi in Italien, dann auch vom Professor Bürja in Berlin ausgeführt worden; doch mehr ein Spielwerk. Auch gerade Flächen (Scheiben) würden auf mehrere Arten durch irgend eine Art des Streichens zum Klingen gebracht werden können, was ebenfalls ein musikalisches Instrument geben müßte; allein das wäre für die praktische Akustik wie überhaupt schwerlich von irgend einem Nutzen, da was dadurch zu erreichen wäre, durch andere Mittel besser und bequemer erreicht werden kann.

II. Kling- oder rhythmische Instrumente. A. Mit Saiten. a) Instrumente mit Tastatur: aa) durch Hämmer angeschlagen, wie das Pianoforte,

Digitized by Google

bekanntlich von Chrstn. Gli. Schröter, später Organist in Nordhausen, als er noch Kreuzschüler in Dresden war, **1717** erfunden, und dann durch Andere bis auf die neueste Zeit wesentlich verbessert und vervollkommnet; auch die Guitarre mit Tasten gehört in diese Kategorie; ab) durch Federn gerissen, wie das Spinett oder der Kielflügel, der längst aus dem Gebrauch mit Recht schon deshalb verschwunden ist, weil man Stärke oder Schwäche des Tons gar nicht in der Gewalt hat; ac) Durch an den Tasten angebrachte Tangenten an dem einen Ende geschlagen und gehalten, wie das Klavier oder Klavichord, das mit Unrecht nur seines schwächern Klanges wegen ganz und gar dem Pianoforte hat weichen müssen. b) Mit den Fingern gespielt, wie die Harfe (sowohl die gewöhnliche, in neuerer Zeit wesentlich vervollkommnete, mit Darmsaiten, als die einem Pianoforte etwas ähnliche, sogenannte liegende, mit Metallsaiten), Guitarre, Laute, Mandoline 2c. B. Mit Stäben oder schmalen Streifen von Glas, Metall, Holz u. s. w., die ebensowohl gerade als gekrümmt sein können: a) Durch Klöppel angeschlagen, wie die Strohfidel und was ihr ähnlich; auch das Sistrum bei den Aegyptern, der Triangel bei der türkischen Musik 2c. b) Vermittelst einer Tastatur durch Hämmer angeschlagen, wie das von Bayer in Paris erfundene Clavecin à cordes de verre (engl. Glaschord genannt). c) Vermittelst einer Tastatur durch eine Art von Feder gezupft, wie ein solches Instrument vom Uhrmacher Schuster in Wien hergestellt wurde. d) Mit den Fingern gezupft: so ein aus dünnen Stahlstreifen, die an ihren beiden Schwingungsknoten schwach befestigt sind, bestehendes kleines, in Brasilien gebräuchliches Instrument, das wohl der Vervollkommnung fähig wäre. — C. Mit gespannten Membranen: Pauken, Trommeln, und dem Aehnliches. — D. Mit für sich elastischen Flächen, gleichviel ob diese gerade oder krumme sind: a) Glockenspiele mit Klöppeln oder Hämmern angeschlagen, wie sie namentlich in Holland sehr gebräuchlich sind, ohne oder auch mit Tastatur; ferner das Tamtam bei den Chinesen, die Becken bei der türkischen Musik u. s. w. b) Mit Scheiben, die durch Klöppel angeschlagen werden, wie das King der Chinesen. —

Die Bemühungen zur Ausbildung der Akustik als Wissenschaft wenigstens in ihren Anfängen reichen schon, soviel wir wissen, mindestens bis ins klassische Alterthum hinauf; denn bereits Pythagoras und Aristoteles kannten die Art, wie der Schall durch die Luft fortgepflanzt wird, und das bekannte, von uns ebenfalls schon erwähnte „Ohr des Dionysius" spricht nicht minder klar für eine speziellere Kenntniß und Anwendung akustischer Gesetze. Indeß als eigentlich exakte Wissenschaft gehört sie wesentlich der neuern Zeit an. Bacon und Galilei, von welchem sie auch den Namen erhielt, legten den ersten Grund zu ihrer mathematischen Behandlung. Newton, der durch Berechnung zeigte, auf welche Weise die Fortpflanzung des Schalls von der Elasticität der Luft oder leitenden Körper abhänge, bemerkte schon ganz richtig, daß die Wirkung eines schallenden Körpers in der Verdichtung derjenigen Lufttheilchen bestehe, welche diesen Körper zunächst umgeben und in der Richtung des erhaltenen Impulses liegen. Diese Lufttheilchen, durch den Impuls des schallenden Körpers vorwärts

Digitized by Google

getrieben, springen vermöge ihrer Elasticität wieder zurück und treiben zugleich die vorwärtsliegenden Lufttheilchen von dem schallenden Körper weg, so daß jedes Lufttheilchen durch den Schall zugleich vor- und rückwärts getrieben wird, d. h. daß rings um den schallenden Körper eine abwechselnde Verdichtung und Verdünnung der Luft entsteht, wodurch sich eben die eigentlichen Schallwellen erzeugen. Bei Bestimmung der Geschwindigkeit des Schalls hat Laplace das Bedeutendste geleistet, und die Irrthümer, in welche Newton, Lagrange, Euler ꝛc. dabei verfallen waren, verbessert und berichtigt. Chladni endlich war es, der die Akustik zu einer wirklich selbständigen Wissenschaft erhob. Indeß ist in neuerer und neuester Zeit im Allgemeinen sehr wenig auf diesem Felde geschehen, und man hat sich hauptsächlich auf Untersuchung und Bearbeitung einzelner Theile, selbst das im Verhältniß nur spärlich, beschränkt. Das hauptsächlich Bemerkenswerthe davon wird, um dies noch zum Schlusse kurz zusammenzustellen, sein, daß Savart, auch Biot und Desprez, über die Zahl der Schwingungen, welche nothwendig zur Erzeugung eines noch hörbaren Tones sind, bestimmtere Resultate gefunden — auch (der Erstgenannte) über die Schwingungen gespannter Membranen Versuche angestellt; daß Cagniard de Latour, außer der Erfindung der schon erwähnten Sirene, auch manche der Bedingungen näher erörtert, unter denen flüssige und feste Körper tönen; Trevelyan, Leslie und Faraday Versuche über das Tönen erhitzter Metalle, wenn man sie auf kalte Metallunterlagen bringt — Letzterer und Marx (nach Chladni's Vorgang) über die Klangfiguren, und Wheatstone über das Mitklingen, Versuche angestellt. Willis' Bemühungen um Erforschung der Vokallaute der menschlichen Stimme sind schon erwähnt, und so ist nur noch der bedeutenden Entwickelung zu gedenken, welche in neuerer Zeit die Theorie des Schalls vorzugsweise durch W. Weber, Pellison, Ampère, Strehlke u. A. in dankenswerther Weise erfahren hat.

Al
A la } s. **A**, Präpos.

Ala, Giov. Battista, geb. in Monza 1580, als Komponist wie als trefflicher Orgelspieler außerordentlich geschätzt, ward Organist an der Servitenkirche zu Mailand, wo er schon 1612 starb. Mazzuchelli in seinen Scrittori d'Italia erwähnt ihn namentlich als einen der ältesten Opernkomponisten, und zwei seiner Opern — natürlich in dem damaligen Sinne des Worts: Armida abbandonata und Amante occulto, sind 1625 zu Mailand im Drucke erschienen. Außerdem besitzt man noch von ihm vier Bücher Concerti ecclesiastici ein- bis vierstimmig, und zweistimmige Canzonette und Madrigali, welche sämmtlich erst nach seinem Tode gedruckt wurden, was für die Achtung spricht, in welcher er in seinem Vaterlande stand. Uebrigens finden sich seine Werke noch in italienischen Bibliotheken, und sind in der That von bedeutendem Kunstwerth.

Alamōth und **Scheminith** (oder al Haschĕminith), ein Paar hebr. Wörter, über deren eigentliche musikalische Bedeutung man wohl schwerlich je ganz ins Klare kommen wird; selbst Saalschütz in seiner sonst so gründlichen Abhandlung über die Musik der Hebräer bringt nichts Näheres darüber. Der Ausdruck begegnet uns namentlich 1 Chron. XVI. 20, 21, wo die Eintheilung

Digitized by Google

der Musiker für den Tempeldienst in zwei Ordnungen angegeben wird, deren eine mit Harfen (Nebel) auf Alamoth, die andere mit Zithern al Haschеminith spielte. Nun hat man beide Ausdrücke für Bezeichnungen musikalischer Instrumente halten zu müssen geglaubt, was indeß wohl schon durch die Vorsylbe al, welche gemeinhin eine „Norm", eine „Regel" bedeutet, widerlegt wird. Noch Andere haben aus dem Vorkommen des Wortes Alamoth in der Ueberschrift von Ps. 46 sich zu dem Schlusse berechtigt gehalten, es bedeute eine bestimmte, bekannte Melodie, nach welcher der Psalm gesungen werden solle, und so sind noch andere Ansichten aufgestellt und verfochten worden, deren Begründung dahingestellt bleiben muß. Eigentlich bedeutet das Wort Alamoth sov. a. Jungfrauen, und Scheminith sov. a. der achte. Das Letztere will nun Saalschütz als nähere Bezeichnung einer besondern (achtsaitigen) Zither angesehen wissen, während die gewöhnliche hebräische Zither, nach dem Zeugniß des Josephus, zehn Saiten hatte; dagegen glaubt Schilling nebst Anderen aus der Bedeutung des ersteren Wortes schließen zu können, daß jener Psalm nur von Jungfrauen- oder Kinderstimmen solle vorgetragen werden, was indeß wenig wahrscheinlich ist, da dann sein Gebrauch im Tempel nicht möglich gewesen wäre. Denn die neuesten Untersuchungen haben ziemlich unzweifelhaft festgestellt, daß zur Zeit der Blüthe des Tempeldienstes in Jerusalem Tempelsängerinnen nicht existirten, während allerdings die hebräischen Frauen und Jungfrauen auch bekanntlich an religiösen Gesängen, sobald diese zu öffentlichen Feierlichkeiten gehörten (nicht im Tempel) Theil nahmen. Vielleicht kommt die andere Annahme, nach welcher Alamoth in Derivation von seiner Hauptbedeutung, musikalisch eine Jungfrauenstimme, also den Sopran, die Melodie bezeichne, und dagegen Scheminith den Vortrag der Begleitung auf der „achten" Saite, also eine Oktave tiefer, andeute, der Wahrheit näher, zumal es ziemlich evident erscheint, daß bei den Hebräern, Griechen und Römern das Akkompagnement sehr häufig, wenn nicht meistens nur aus der Begleitung der Melodie in der tiefern Oktave bestand. Alsdann würde die angeführte Stelle 1 Chron. aussagen, daß die eine Ordnung der Musiker auf den Harfen (das, und nicht die Laute, bedeutet „Nebel") die Oberstimme, die Melodie, und die andere Ordnung die Begleitung „im achten Tone" auf den Zithern spielen solle. Auch könnte man vielleicht unter dem Ausdruck: ein Lied auf Alamoth singen (wie in der Ueberschrift des angeführten Psalms), verstehen, dasselbe solle rein melodisch, ohne alle Begleitung oder harmonische Zuthat ausgeführt werden. Vgl. Hebräische Musik.

Alanus von Ryssel (auch ab insulis beigenannt), wegen seiner vielseitigen, außerordentlichen Gelehrsamkeit auch wohl mit der Bezeichnung Doctor universalis geehrt, geb. 1114 zu Ryssel in Flandern, trat um 1128 in den Cistercienserorden zu Clairvaux, ward 1140 Abt zu La Rivour, 1151 Bischof von Auxerre, ging aber 1167 in sein Kloster nach Clairvaux zurück und starb dort 1202 oder 1203. Er ist einer der berühmtesten scholastischen Philosophen und Theologen des Mittelalters, der besonders auch mathematische Studien mit großer Vorliebe trieb, und mittelbar dadurch vielleicht auch der Wissenschaft

Digitized by Google

der Musik seine Aufmerksamkeit zugewendet sah. Als einen für die damalige Zeit feinen Kenner unserer Kunst bekundet er sich in einer von ihm in Versen herausgegebenen Encyklopädie, unter dem Titel Anti-Claudianus, s. de officio viri in omnibus virtutibus perfecti, welche in einer Antwerpener Ausgabe von 1611 vorliegt, und in welcher er Buch 3, Kap. 5, und Buch 7, Kap. 2 u. 6, von verschiedenen musikalischen Gegenständen handelt.

Alard, Delphin, ein ausgezeichneter Violinvirtuos und talentvoller Komponist, seit 1843 des berühmten Baillot Nachfolger in der Professur der Violine am Konservatorium zu Paris. In Deutschland sind ebenfalls mehrere seiner Kompositionen für Violine erschienen, und haben sich verdienten Beifalls zu erfreuen gehabt. Die erwarteten näheren Nachrichten über seine Lebensumstände sind uns bisher nicht zugegangen. — Ein Bruder des Genannten, Victor Alard, früher Hornist, dann bedeutender Virtuos auf dem Klappenhorn, starb in der Blüthe seiner Jahre zu Paris im Frühjahre 1846.

Alardus, Lampertus, geb. 1602 zu Crempe im Holsteinischen, studirte 1620—1624 in Leipzig neben der Theologie auch schöne Wissenschaften und Musik, und ward bei seinem Abgange von dort Magister, auch zum kais. gekrönten Poeten proklamirt. Von 1625—1630 war er Diakonus in seinem Geburtsorte, und zugleich thätiges Mitglied des damals dort bestehenden Convivium musicum, wodurch er namentlich noch zu ernsteren musikalisch-literarischen Studien sich angeregt fand, als deren Frucht sein, auch 1636 zu Schleusingen erschienenes Werk De veterum Musica liber singularis, das in 29 Kapiteln von der griechischen Musik handelt, zugleich des Mich. Psellus Traktat über die Musik, im griech. Urtext mit latein. Uebersetzung von A. enthält und für den musikalischen Forscher werthvoll genannt werden muß, anzusehen ist. 1631 war er Pfarrer in Brunsbüttel, später Pfarrer in Hildesheim (1643 auch Licentiat der Theol.) und Senior des Konsistoriums in Meldorf geworden, und starb 1672.

Alarm, heißt das musikalische Signal beim Militair, das von Trompete, Horn oder Trommel gegeben wird, wenn die Truppen unvermuthet und schnell (z. B. bei Feuersbrünsten, im Lager, bei feindlichen Ueberfällen, Aufruhr rc.) sofort zu den Waffen greifen und sich sammeln oder ausrücken sollen. Man nennt es auch wohl, namentlich bei der Infanterie, Generalmarsch; doch werden beide Ausdrücke meist vermischt gebraucht. S. auch: Feldstück.

Alayrac, d', Nicolas, geb. 13. April 1753 in Muret, unweit Toulouse, Sproß eines adligen Geschlechts. Er ward zum Studium der Rechte bestimmt und trotz seines entschieden hervortretenden musikalischen Talents, gestattete der Vater nur ganz beiläufig ihm die Uebung im Violinspiel, ja als er von Toulouse her seinen Sohn mehr als Musiker denn als Juristen rühmen hörte, verbot er ihm Letzteres gänzlich, und unser Nicolas flüchtete sich in die Dachräume des väterlichen Hauses, um dort ungestört seiner Lieblingsneigung während der Nacht sich hingeben zu können. In der Nachbarschaft aber befand sich ein Nonnenkloster, und die frommen Schwestern, von den süßmelodischen Klängen gelockt, belauschten dieselben mit Vergnügen im Klostergarten. Da fürchtete der Vater mögliche Unannehmlichkeiten und fand sich bewogen, sein

Digitized by Google

Verbot zurückzunehmen. Das Studium der Jurisprudenz ward nun absolvirt, aber die erste Rechtssache, die dem jungen d'A. übertragen ward, wirkte so entschieden abstoßend auf ihn, daß er sich für unvermögend zur Uebernahme einer zweiten erklärte; der Vater jedoch in der Ueberzeugung, diese Abneigung werde sich bald verlieren, wirkte ihm vorläufig eine Stelle in der Garde du Corps des Grafen Artois aus, ohne zu ahnen, daß dies der Weg werden solle, auf dem der junge d'A. das Ziel all seines Strebens am ungehindertsten erreichen werde. 1774 führte ihn diese neue Stellung nach Paris, wo er in Gretry, seinem Lieblingskomponisten, einen väterlichen Freund und Berather fand. Bald war sein Entschluß gefaßt. Bei dem Professor Langlé am Konservatorium nahm er Unterricht in der Komposition und wußte seinem uneigennützigen Lehrer durch seine Verbindungen später die Bibliothekarstelle am Institute zu verschaffen. Er lag mit außerordentlichem Eifer seinen musikalischen Studien ob, und trat bald mit eigenen Kompositionsversuchen hervor, die er jedoch Anfangs anonym erscheinen ließ. Indeß währte es nicht lange, bis man den bescheidenen talentvollen Mann an die volle Oeffentlichkeit zog; sein Ruf als dramatischer Komponist war begründet, und seine Werke allgemein beliebt und an der Tagesordnung. Mit rastlosem Fleiß arbeitete er, und lieferte in etwa 33 Jahren nahe an 60 Opern, Operetten und Singspiele, die damals vielfach gegeben und mit Enthusiasmus aufgenommen wurden, ja deren liebliche Melodien in Aller Munde waren; auch nach Deutschland verpflanzte sich bald sein Ruf und ein Theil der erwähnten Opern fand auf unseren Bühnen und im Volke Eingang. Wir nennen unter seinen dramatischen Schöpfungen: Adolph und Klara, die beiden Savoyarden, Zwei Worte, Raoul von Crequi, Azemia, Nina oder Wahnsinn aus Liebe, Marianne, die Wilden, Gulistan ꝛc. Es ist wahr, d'A.'s Kompositionen zeichnen sich durch einen seltenen Reichthum lieblicher Melodien und große Gefälligkeit aus, andererseits zeigt er aber auch, verleitet durch seine Vielschreiberei häufig eine tadelnswerthe Oberflächlichkeit und Leichtfertigkeit in der Ausführung, die es wohl erklärlich macht, daß er durch die Zeitgenossen Paer und Paesiello verdunkelt ward, während in Deutschland das gleichzeitige Auftreten eines Genius wie Mozart, natürlich ausgedehntere und nachhaltigere Erfolge vollends unmöglich machen mußte. Das und gleichzeitig eine scharfe, wenn immer auch nicht ungerechte Kritik kränkte den reizbaren Tonsetzer und raubte ihm fast den Muth zu fernerem Schaffen. Doch fühlte er sich durch die Ernennung zum Mitgliede der königl. Akademie zu Stockholm, und bald darauf durch die Verleihung des Kreuzes der Ehrenlegion Seitens Napoleons wiederum kräftig gehoben, ohne zu ahnen, daß die Letztere zur Ursache seines Todes werden sollte. Aus Dankbarkeit für die ihm gewordene Auszeichnung schrieb er nämlich eine dreiaktige Oper: Le poëte et le musicien, an welche er alle Kräfte seines Geistes und Talents verwendete, um zu bekunden, daß er der empfangenen Anerkennung nicht unwürdig sei. Die Oper sollte zur Feier des kaiserlichen Krönungstages im Jahre 1807 gegeben werden; aber da erkrankte plötzlich Martin, der erste Sänger, und die Aufführung war dadurch um so mehr gänzlich vereitelt, als Napoleon kurz darauf seine Reise nach

Digitized by Google

Spanien antrat, ohne den Dank des Komponisten empfangen zu haben. Diese Zerstörung seiner schönsten Hoffnungen vermochte der reizbare Künstler nicht zu ertragen; er erkrankte am Nervenfieber, und starb, gewissermaßen ein Märtyrer seiner Kunst, am 27. Novbr. 1809 zu Paris. Er ward, seinem Wunsche gemäß, im Garten seines Gutes zu Fontenay sur bois bestattet. So manche seiner gefälligen, sonst vergessenen Melodien begegnet uns als gestohlenes Gut bei späteren Komponisten.

Albanese (auch Albaneze), um das Jahr 1730 in Italien geb., kam als Kastrat 1747 in die königl. Kapelle nach Paris, und trat als solcher während der Jahre 1752—1762 auch in dem großen Concert spirituel als erster Sänger mit großem Beifall, ja allgemein bewundert auf. Bald nachher verließ er den königlichen Dienst und lebte privatisirend und mit Komposition von sehr beliebten Gesängen beschäftigt, in Paris, wo er erst im Anfange dieses Jahrhunderts gestorben zu sein scheint. Mehr als zwanzig Jahre hindurch war er auf diesem Gebiete überaus thätig. Arien, Chansons und Duetten, theils allein, theils in Gemeinschaft mit Mougenot komponirt, fanden ein zahlreiches Publikum namentlich unter der Damenwelt, obwohl sie kaum einen höhern Werth, als den der leichten und angenehmen Unterhaltung beanspruchen können; auch lieferte er Klavierauszüge von beliebten Opernarien anderer Komponisten — er war Mode, und was Alles er seinem Publikum bieten konnte, beweiset der Umstand, daß er unter andern auch einen Brief einer seiner Freundinnen komponirte und drucken ließ, der sehr beifällig aufgenommen wurde.

Albani, Matthias, einer der berühmtesten Geigenmacher des 17. Jahrhunderts, wahrscheinlich ein unmittelbarer oder mittelbarer Schüler der großen Brüder Amati (s. ds.), geb. 1621 zu Botzen in Tyrol. Die sehr hochgeschätzten und theuer bezahlten sogenannten Albaneser Geigen haben von ihm den Namen und sind ausgezeichnet durch ihren reinen, zarten und gesangartigen Ton. Er bezeichnet sie mit der Inschrift: Matthias Albanus fecit in Tyrol Bulsani. Da er übrigens schon 1673 starb, so können die unter seinem Namen mit der Jahreszahl 1703 (auch wohl „Roma“ 1702, 1709) ausgebotenen, nicht echt sein. Auch unterscheiden sie sich selbst äußerlich von den echten, die etwas kleiner, dabei einfacher und doch präciser gebaut sind, und einen etwas kürzeren Hals besitzen, ohne indeß einen sehr engen Griff zu haben; die römischen „Albaneser“ verrathen sich namentlich sofort durch ihren viel plumper gebauten Körper.

Albano, s. Sebastini.

Albas, provenzalische Lieder, deren Inhalt gemeinhin das Scheiden des Geliebten nach einer nächtlichen Zusammenkunft, und die Betrübniß darüber ausdrückt.

Albergati, Pirro Capacelli, Graf, geb. um 1675 zu Bologna, eigentlich nur Dilettant, doch ein so tüchtig gebildeter Musiker, daß man ihn zu den beliebtesten Komponisten im Anfange des 18. Jahrhunderts zählen darf. Sowohl seine kleineren Kompositionen für Gesang, als seine Opern, deren namentlich in seiner Vaterstadt mehrere — darunter Gli amici, und Il Principe Selvaggio — sehr beifällig aufgenommen wurden, haben ihm einen geachteten Namen erworben.

Digitized by Google

Er war ein Komponist voll Phantasie und Geschmack für seine Zeit und bewährt sich als solcher auch in den von ihm zu Modena 1703 gedruckten „Zwölf geistlichen Kantaten zu 2 und 3 Stimmen", mit Begleitung des Saitenquartetts. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Alberghi, Ignaz, ein gegen das Ende des vor. Jahrhunderts in Italien sehr gerühmter Kirchenkomponist, von dem um 1788 in italienischen Kirchen namentlich Vespern wiederholt aufgeführt wurden, die sich großen Beifalls erfreuten. Uns ist keine seiner Kompositionen bekannt geworden, und es muß bei dem Mangel näherer Nachrichten auch dahingestellt bleiben, ob er, wie zu vermuthen, eine und dieselbe Person mit einem bedeutenden Tenoristen gleiches Namens gewesen, der 1790 in Neapel sich befand, und um jene Zeit auch wiederholt in Deutschland sich aufhielt — oder ob er der Violinspieler A. gewesen, der als ein Schüler Tartini's genannt wird, damals aber wohl schon gestorben sein mußte.

Alberici, Pietro Giuseppe, zu Ende des 17. Jahrh. in Orvieto geb., Dichter und Tonsetzer, der außerordentlich Vieles komponirte und seiner Zeit sehr gefeiert gewesen sein soll. In seiner Vaterstadt ist 1703 von ihm ein Werk: „L'Esilio di Adamo e di Eva dal Paradiso terrestre, Dialogo per musica a 4 voci, im Druck erschienen. — Uebrigens ist er nicht mit Giacomo Alberici zu verwechseln, der geb. zu Sarnico bei Bergamo, als Generalvikar zu Rom 1650 starb, und einen Catalogo breve degl' illustri Scrittori Veneziani veröffentlichte, in welchem auch Nachrichten über zwölf der berühmteren italienischen Komponisten des 16. Jahrhunderts sich finden.

Albericus, um die Mitte des 11. Jahrhunderts nach Einigen zu Trier, nach Anderen zu Settefratte geboren, Benediktiner von Monte Cassino, und Kardinal, gest. in Rom 1106, ein sehr gelehrter und beredter Mann, wie er das namentlich auf der Synode zu Rom gegen Berengarius bekundet; daneben ein tüchtiger Musikgelehrter für die damalige Zeit, der auch einen Dialogus de Musica im Mscr. hinterlassen hat (er befindet sich in der Bibliothek der Fratrum minorum S. Crucis zu Florenz), den man außerordentlich wegen seiner Gelehrsamkeit rühmen will.

Albert, Franz Aug. Karl Eman., Prinz von Sachsen-Koburg-Gotha, Gemahl der Königin Viktoria von Großbritannien (seit 10. Febr. 1840), geb. 26. Aug. 1819, ein sehr eifriger Beschützer und Förderer von Wissenschaft und Kunst, sehr gebildeter Dilettant in der Musik, fertiger Pianospieler, der auch mit Glück in der Komposition, namentlich für Gesang (Lieder, Messen ꝛc.) sich versucht hat, und der deutschen Tonkunst ein warmer Freund und Pfleger, ein feingebildeter und geschmackvoller Gönner auch im neuen Vaterlande geblieben ist.

Albert, Heinrich (nicht Alberti, wie er häufig genannt wird), der berühmte Liederdichter und Komponist, geb. 28. Juni 1604 zu Lobenstein im Voigtlande, studirte in Leipzig die Rechte, während er gleichzeitig mit Eifer seiner musikalischen Neigung folgte, und ging dann nach Dresden, wo er unter der Leitung seines trefflichen Oheims, des berühmten Kapellmeisters Heinrich Schütz, sein reiches Talent weiter ausbildete. Schon 1626 begab er sich nach

Digitized by Google

Königsberg in Pr., wo er sich bald durch seine Kompositionen einen Namen erwarb und sich in allen Kreisen so beliebt machte, daß er fünf Jahre später die Organistenstelle an der dortigen Domkirche erhielt. Diese Stelle war nicht nur eine sehr ehrenvolle, sondern auch eine sehr einträgliche, und es war natürlich, daß der ihm gewordene Vorzug gar viele Neider und Gegner ihm erweckte, die sein Leben mannichfach verbitterten. Doch fand er in seiner geliebten, eifrig gepflegten Kunst, in der innigen Freundschaft mit dem trefflichen Dichter Simon Dach, dessen schöne Lieder er zum großen Theil komponirte, und in der ungeschminkten, weitverbreiteten Anerkennung, welche seine Kompositionen in damals wirklich seltenem Maaße fanden, eine reiche Erquickung und Entschädigung. Indeß starb er im kräftigsten Mannesalter schon am 6. (oder 10.) Oktbr. 1651 in Königsberg, nicht erst, wie man gemeinhin angegeben findet, 1668. Das haben schon Mattheson und Walther ganz richtig und es ist zu verwundern, daß jener Irrthum bis auf die neueste Zeit sich fortgepflanzt hat; bestätigt wird jene Angabe noch durch den Umstand, daß auf dem Titel des 7. Theils seiner „Arien", auf die wir zurückkommen, in der Ausgabe von 1654 zu lesen ist: „In Verlegung des Autoris Wittiben." Nicht wenige seiner Lieder und Melodien gingen in den Mund des Volks über und wurden in die Kirchengesang- und Choralbücher aufgenommen, z. B. „Gott des Himmels und der Erden"; „Einen guten Kampf hab' ich auf der Welt gekämpfet"; „O Christe, Schutzherr deiner Glieder"; „Mein Dankopfer, Herr, ich bringe"; „Unser Heil ist kommen" ꝛc. Als Schüler des Reformators der Musik im 17. Jahrh., Heinrich Schütz, der die neuere gefälligere italienische Weise glücklich mit der ernsten und kräftigen deutschen zu verschmelzen wußte, war allerdings auch unser A. von der italienischen Kunstrichtung berührt, was sich namentlich darin zeigt, daß so manche seiner Melodien die deklamatorisch-melismatische Art, die Mischung des redeähnlichen und zierlich-melodischen Gesanges haben, wie er sie selbst auch „Arien" nannte; indeß war bei ihm doch das deutsche Element, vorzugsweise auf Grund der Weise Eccard's, überwiegend. In seinen geistlichen Liedern herrscht eine fromme Erhebung und sein Stil ist einfach und edel, sagt Wilh. Müller von ihm, und Mattheson erklärt: Aus jeder Zeile, die der ungeschminkte Mann geschrieben hat, leuchtet sein rechtschaffenes, redliches Gemüth, sein Gott und Tugend liebendes treues Herz sowohl, als seine Kunst und Geschicklichkeit hervor. Sein Hauptwerk ist das „Poetisch-musikalische Lustwäldlein oder geistliche und weltliche Arien und Lieder", 8 Theile, in Königsberg 1642—1648 erschienen (die erste Ausgabe soll schon 1638 herausgekommen sein), später wiederholt (1657, 1676, 1687) gedruckt, was für die Beliebtheit der Kompositionen überzeugend spricht, zumal auch trotz des kurfürstlich brandenburgischen und königl. polnischen Privilegiums mehrere Nachdrücke erschienen, bei denen man also selbst vor der Strafe der Konfiskation und außerdem 200 Fl. ungrisch, sich nicht fürchtete, worüber der Autor selbst sich bitter beschwert. Und trotz dieser zahlreichen Verbreitung gehört das interessante und treffliche Werk heutzutage zu den Seltenheiten. Daß übrigens auch ein neunter Theil desselben erschienen, wie Einige wollen, ist unwahrscheinlich und nirgend nachgewiesen.

Digitized by Google

Das Werk enthält übrigens 192 deutsche geistliche und weltliche Lieder, von denen C. F. Becker in seiner „Hausmusik in Deutschland“ mehrere Proben mitgetheilt hat. Der thätige und gelehrte Forscher sagt darüber: Die Melodien sind zum Theil vortrefflich, und man kann voraussetzen, daß sie vor zweihundert Jahren alle vortrefflich gefunden wurden nicht nur ihrer Neuheit wegen, sondern vornehmlich wegen der allgemeinen Begierde nach selbigen, welche gar nicht genug befriedigt werden konnte. Er war nicht nur ein gründlicher Setzer, sondern auch ein geistreicher Dichter, wie solches seine Arien oder vielmehr Oden geistlich und weltlich bezeugen. Was nun die harmonische Behandlung der Gesänge anlangt, so treten zuerst besonders unter den geistlichen Liedern, eine große Anzahl fünfstimmiger, in Partitur geordnet, uns entgegen. Sie sind so gesetzt, daß zu ihrer Ausführung nur eine Singstimme (Soprano) und vier Instrumente, z. B. drei Violen und ein Violon, oder fünf Singstimmen, dann ohne Begleitung, nöthig sind, und über der Grundstimme ist die Generalbaßbezifferung hinzugefügt. Allein er hat auch ganz einfache Lieder, nämlich solche, die nur für eine Stimme gesetzt und mit einem bezifferten Basse versehen sind, also die ursprüngliche Liedform, wie sie bis gegen Ende des 18. Jahrh. sich erhalten hat und gewissermaßen als die anerkannt beste Behandlung des Liedes noch heute, nur mit dem Unterschiede besteht, daß die mehr- oder wenigstimmige Begleitung vorgeschrieben ist, während sie damals dem Generalbaßspieler überlassen wurde. Ueber die Art und Weise, wie diese Lieder, die durch Heiterkeit, schlichtes und einfaches Wesen ihren Reiz immer noch nicht verloren haben, ausgeführt werden sollen, sagt A. in der Vorrede zum zweiten Theile: Zuvörderst müsset ihr einen haben, der nach Gelegenheit seines Instruments mit dem Generalbaß recht wisse umzugehen, auch nicht auf jedwede Note mit vollen Händen zufalle und selbigen als Kraut hacke; nachmals auch eines Sängers gebrauchen, der neben anderer Erforderniß, die Worte deutlich und wohl herausbringe, und in der Aussprach der Silben, so auf Konsonanten oder Diphthongen enden, nicht eher den Konsonanten oder den letzten Vokal des Diphthongs anschlage, als bis es Zeit ist ꝛc. So giebt der verdiente Mann in diesen Vorreden noch andere treffliche Regeln und Winke, z. B. über das Generalbaßspielen, über das Akkompagnement u. s. w. Was aber bei seinen Kompositionen als eine Eigenthümlichkeit bemerkenswerth und nicht zu übergehen, ist der Gebrauch des Recitativs, dessen er sich in einigen größeren weltlichen Gesängen bedient. Das Recitativ war zwar keine neue Erfindung der damaligen Zeit, wie man so häufig irrthümlich mit Rücksicht auf die Entstehung der Oper behaupten hört; allein es war doch noch seltener im Gebrauche und einigermaßen ausgebildet eben erst zu unsers A. Zeit, wo auch schon Carissimi als Verbesserer desselben genannt wird; wie klar ihm aber die Weise des recitativischen Gesanges bekannt war, zeigt seine Bemerkung darüber im 1. Theil seiner Arien (1638), wo er angiebt, daß der Sänger in denen Liedern, welche in genere recitativo gesetzet (so auf die meisten Silben fusas — Achtelnoten — haben), fast keines Taktes sich gebrauche, sondern die Worte, wie sie ungefährlich in einer etwas langsamen und deutlichen Erzählung ausgesprochen werden, singe. Man wird gestehen müssen, daß diese

Digitized by Google

Erklärung dem verdienten Manne alle Ehre macht und ebenso wahr und richtig ist, ja auch in neuerer Zeit sich kaum deutlicher und faßlicher findet. Es wäre wohl zu wünschen, daß aus dem erwähnten reichen Liederschatze des bedeutenden Meisters noch Einzelnes in rücksichtsvoller, angemessener Bearbeitung auch unserer Zeit zugänglich gemacht würde. Beiläufig sei noch bemerkt, daß A. in der Vorrede zum 6. Theil der Arien auch einer von ihm herrührenden Komödienmusik Erwähnung thut, welche am Jubelfeste der Königsberger Universität (1644) aufgeführt und später auf dem kurfürstl. Schlosse wiederholt wurde.

Albert, Mr., einer der berühmtesten Violinisten in der Kapelle Königs Franz I. von Frankreich, welchen dieser um das Jahr 1530 aus Italien mit nach Paris brachte. Er war gewissermaßen Konzertmeister, der erste der königl. Kapellisten, welche man Menestriers nannte. Der berühmte Aretin schreibt in einem Briefe vom 6. Juni 1538 an A.: Er wünsche ihm Glück zu seiner Vortrefflichkeit in einer Kunst, deren Licht er sei und die ihn bei dem Könige und bei der Welt so außerordentlich beliebt gemacht habe.

Albert, W. A. J., geb. 1786, starb 4. Juli 1846 als Hannover'scher Oberbergrath zu Clausthal. Von früher Jugend an mit hervorstechender Neigung der Musik ergeben, hatte er das Violoncell zu seinem Lieblingsinstrument erwählt und es auf demselben zu bedeutender Virtuosität gebracht. Blieb er auch Dilettant, so war er das doch im edelsten Sinne des Worts, und ein treuer Pfleger und Förderer der Tonkunst bis an seinen Tod. Unter seiner Aegide blühete in weitem Kreise um ihn her Kammer-, Konzert- und Kirchenmusik, und Künstler wie Dilettanten scharten sich gern um ihn und erfreuten sich seines Eifers und seines Wohlwollens.

Albertazzi (Emma Hawson-), in London 1813 geb., schon in früher Jugend eine sehr bedeutende Pianistin und bereits im zwölften Jahre als Sängerin in öffentlichen Konzerten mit Beifall aufgetreten, ging 1829, Behufs weiterer musikalischer Ausbildung nach Italien, wo sie mit dem Advokaten Alb. in Piacenza sich verheirathete, dann Celli's Unterricht genoß, und 1832 mit glänzendstem Erfolge in Mailand an der Scala debutirte, wo sie sofort engagirt wurde. 1833 ging sie zur italienischen Oper nach Madrid, 1835 nach Paris, und kehrte, nachdem sie auch in London gesungen, 1838 nach Italien zurück, wo sie dann mehrere Jahre abwechselnd den dortigen großen Bühnen angehörte. Sie starb schon am 25. Septbr. 1847 in ihrer Vaterstadt und hinterließ den Ruf einer der bedeutendsten Künstlerinnen der Gegenwart. Ihre Stimme war zwar von nicht sehr großem Umfange, aber höchst lieblich und wohlklingend; an Gewandtheit und Fertigkeit stand sie keiner Rivalin nach, und übertraf sehr viele an trefflicher Schule und Bildung. Ihr Vortrag wie ihre Darstellung war seelenvoll, innig und warm und ward durch eine sehr gewinnende Erscheinung und hohe Liebenswürdigkeit noch mehr gehoben, daher sie denn auch auf ihrer nur kurzen künstlerischen Laufbahn überall die außerordentlichsten Erfolge erzielte.

Alberti, Domenico, zwar nur Dilettant, aber als Klavierspieler, Sänger und Komponist seiner Zeit hochgerühmt und vielbewundert, um 1705 zu Venedig

Digitized by Google

geb., ſtudirte dort unter Biſſi und Lotti Muſik, und kam etwa 1730 als Page mit dem Geſandten Venedig's nach Madrid, wo er namentlich durch ſeinen Geſang ſo allgemeine Bewunderung erregte, daß ſelbſt der berühmte Farinelli, wie man erzählt, ſich gefreut habe, daß A. nur als Dilettant auftrete, da er ſonſt einen gefährlichen Rival in ihm würde fürchten müſſen. Man könnte an der Wahrheit dieſer Angabe zweifeln, da Farinelli erſt 1737 von London und Paris nach Spanien kam, während damals A. ſchon wieder nach Italien zurückgekehrt war, wohin er mit dem Marcheſe Molinari ſich begeben hatte, um in Rom ſich im Geſange und Klavierſpiele noch weiter auszubilden. Dies erreichte er ſehr wohl und gewann als Klaviervirtuos eine ſehr bedeutende Fertigkeit für die damalige Zeit, wofür die von ihm komponirten zahlreichen Klavierſonaten Zeugniß ablegen. Aber noch weit bedeutender ward er als Sänger und die Zeitgenoſſen ſämmtlich ſtimmen darin überein, daß Jeder, der ihn gehört, ſeiner mit dem innigſten Vergnügen ſich erinnerte. Tage und Nächte hindurch, ſagt man, konnte er große Verſammlungen durch ſeinen Geſang, den er am Flügel begleitete, unterhalten, und wenn er Abends, nach ſeiner Gewohnheit ſingend durch die Straßen ging, folgten ihm ſtets große Haufen Volks, unter denen es auch an einer bedeutenden Zahl der Gebildeteſten nicht fehlte, und klatſchten ihm unaufhörlich lauten Beifall zu. Daß er auch als Komponiſt auftrat, iſt ſchon erwähnt. Aber der Mangel an gründlicher Kenntniß und ſein Hang zur Oberflächlichkeit und zu nichtsſagender Tändelei ließ ihn ſehr wenig leiſten. Zwar hat er auch drei Opern komponirt (Endimione, Galatea, Olympiade), welche um 1737 in Venedig und auf anderen Bühnen Italiens mit großem Beifall gegeben wurden. Aber von wirklich werthvoller Muſik iſt darin keine Spur zu finden, und ſie verſchwanden demgemäß auch bald wieder ſpurlos. Er iſt auch der Erfinder der nach ihm ſo genannten Alberti'ſchen Bäſſe (harpeggirte Bäſſe, aus zerlegten Akkorden beſtehend), wie ſie lange Zeit nach ihm bei den Klavierkomponiſten, häufig nur aus Bequemlichkeit ſtark im Gebrauche waren. Er ſtarb in der Blüthe ſeines Alters, um das Jahr 1740 zu Formio.

Alberti, Giuſ. Matteo, zu Anfange des 18. Jahrh. ein ſehr bedeutender Violinſpieler und geachteter Komponiſt zu Bologna, auch Accademico filarmonico daſelbſt. Von ihm erſchienen 1713 zehn Concerti a 6 Strom., und ſpäter zehn Sinfonien für zwei Violinen, Viola, Cello, Orgel, leicht ausführbar und deshalb namentlich für Aufführungen in kleinen Städten damals ſehr beliebt und geſchätzt. Näheres über ihn iſt nicht bekannt.

Alberti, Heinr., ſ. Albert, Heinr.

Alberti, Joh. Friedr., geb. 11. Jan. 1642 zu Tönningen in Holſtein, eines Pfarrers Sohn, beſuchte das Gymnaſium zu Stralſund, wo der von der Königin Chriſtina von Schweden berufene Kapellmeiſter Vinc. Albrici die lebhafteſte Neigung zur Tonkunſt in ihm weckte. Indeß widmete er ſich, nachdem er zuvor Reiſen durch Holland und Frankreich gemacht, in Roſtock dem Studium der Theologie. Allein bei ſeinen Verſuchen im Predigen machte er die traurige Erfahrung, daß ſeine Stimme zu ſchwach ſei, und er vertauſchte deshalb die

Digitized by Google

Theologie mit der Jurisprudenz, der er sich in Leipzig widmete, wo er zugleich bei dem Organisten Werner Fabricius an der Nikolaikirche eifrig Musik studirte. In Folge dessen ward er für die Domorganistenstelle in Merseburg empfohlen und erhielt dieselbe. Von dort aus begleitete er später den Herzog Christian I. nach Dresden, und hier fand er seinen ersten Meister, den damals kursächs. Kapellmeister Albrici wieder, dessen Unterricht in der Komposition und im Klavierspiel er nun auf's Neue mit so glücklichem Erfolge benutzte, daß man seine Fugen, seine Choräle, seine Ricercati &c. vortrefflich fand und ihn unter die bedeutendsten Komponisten reihete. Er war 56 Jahr alt, als ein Schlagfluß seine rechte Seite lähmte und ihn zum ferneren Orgelspiel unfähig machte; auch nur Weniges noch konnte er da von Zeit zu Zeit komponiren, allein erst zwölf Jahre später, 24. Jan. (nach Gerber, am 14. Juni) 1710, befreiete der Tod den Dulder von seinen Leiden.

Alberti, Leone Battista, geb. 1398 zu Florenz, gest. um 1472, ein außerordentlich vielseitig gebildeter Mann, tüchtiger Jurist, bedeutender Kenner der alten Sprachen, besonders ausgezeichnet aber im Fache der Architektur, zugleich bedeutender Maler, verdient hier eine Erwähnung, da er es schon früh durch sein reiches musikalisches Talent dahin brachte, daß er allgemein zu den besten Organisten seiner Zeit gezählt wurde. — Außerdem werden noch ein Innocenzo Alberti, Hofmusikus des Herzogs von Ferrara zu Anfange des 18. Jahrh. — nicht minder aus derselben Zeit ein Pietro Alberti, von dem indeß nichts weiter bekannt ist — und endlich ein zu Ende des vor. Jahrh. zu Paris lebender sehr bedeutender Guitarrenspieler Alberti, auch Komponist für sein Instrument (1796 erschien seine Méthode et Sonate, Ariettes etc. de Guitarre zu Paris), als bemerkenswerthe Musiker dieses Namens erwähnt, die hier wenigstens zur Vermeidung von Verwechselungen angeführt sein mögen.

Albertini, Giovacchino, um das Jahr 1780 königl. polnischer Kapellmeister zu Warschau, von dessen Lebensumständen indeß nichts weiter bekannt ist, als daß er noch 1790 unter den bedeutenden Opernkomponisten in den Verzeichnissen der italienischen Bühnen genannt wird. Seine Oper Circe und Ulysses, ward namentlich in Hamburg mit ungemeinem Beifall aufgenommen, und man muß ihm nach derselben ebenso tüchtige Kenntniß, als reiche Phantasie und innige Empfindung zugestehen. Nicht minder war seine Oper Virginia, 1786 in Rom zuerst aufgeführt, in Italien lange außerordentlich beliebt.

Albertini, Giovanna, geb. 1698 in Reggio, mit dem Beinamen Romanina, kam durch Vermittelung ihres Bruders (s. d. folg. Art.) 1718 als Primadonna an die italienische Oper zu Kassel, und errang sich vermöge ihrer schönen Stimme und ihres trefflichen Gesanges die allgemeinste Anerkennung, die sie sich über zehn Jahre zu erhalten wußte. 1729 kehrte sie mit ihrem Bruder in das Vaterland und in das Privatleben zurück; ihr Todesjahr ist unbekannt.

Albertini, Michael, mit dem Beinamen Momoletto, geb. um 1680 zu Venedig, älterer Bruder der Vorigen, Kastrat, glänzte schon um 1700 als einer der ersten Sänger in Italien und Deutschland, nahm dann noch weitern Unter-

Digitized by Google

richt bei dem tüchtigen Ruggiero Fedeli, um jene Zeit königl. Kapellmeister in Berlin, und suchte durch Reisen seine Ausbildung noch mehr zu fördern. Dann erhielt er am Hofe zu Kassel ein lebenslängliches Engagement, mit einer für damalige Zeit sehr bedeutenden Gage von 1500 Thlrn., und erwarb sich durch seine außerordentlichen Leistungen, wie durch seinen trefflichen Charakter die allgemeinste Achtung. 1729 gab er seine Stellung auf und ging mit seiner Schwester nach Italien zurück, wo Beide fortan in stiller Zurückgezogenheit lebten.

Alberti'scher Baß, s. Alberti, Domen.

Albertus Magnus, eigentlich Albert, Graf von Bollstädt, geb. 1205 (nach Andern schon 1193) zu Lauingen in Schwaben, ein durch seine ausgebreiteten Kenntnisse in allen Fächern des damaligen Wissens, namentlich auch in der Aristotelischen Philosophie und in den Naturwissenschaften (weshalb er vom Volke als Zauberer betrachtet wurde) ausgezeichneter Mann. Nachdem er zu Padua seine Studien beendet, trat er 1223 in den Dominikanerorden, und lehrte in den Schulen zu Hildesheim, Regensburg und Köln, wo Thomas von Aquino sein Schüler wurde. 1230 ging er nach Paris und ward 1249 Rektor der Schule zu Köln, endlich 1260 Bischof von Regensburg. Letzteres Amt legte er indeß schon 1262 nieder und ging, um nur der Wissenschaft zu leben, in sein Kloster nach Köln zurück, wo er 15. Novbr. 1280 starb. Er hat eine große Menge wissenschaftlicher Werke hinterlassen, die nur zum Theil gedruckt sind. Unter den Manuscripten sollen sich nach der Angabe verschiedener Bibliographen auch Comment. in Boethii Arithmeticam et Musicam, und ein Werk De Arithmetica, Geometria, Musica et Astronomia befinden, die jedenfalls für den Musikhistoriker und Forscher sehr interessant sein müßten. Aber nirgend ist angegeben, in welcher Bibliothek dieselben sich vorfinden; die Wahrheit der Angabe muß also dahingestellt bleiben.

Albest, Raimund Kaan, Edler von, geb. 1802 in Wien, ungarischer Edelmann und östr. Rittmeister, ein in seinem Vaterlande sehr ehrenvoll bekannter und geachteter Dilettant, vortrefflicher Violinspieler, Schüler Mayseder's, der auch als Komponist für sein Instrument sich dort Ruf erworben. In Wien selbst trat er öffentlich mit entschiedenem Beifall als Virtuos auf — im Jahre 1840 —, nachdem er früher schon auf Reisen in Italien durch sein Spiel allgemeine Anerkennung erworben. Indeß scheint er seit jener Zeit sich wieder von der Oeffentlichkeit zurückgezogen zu haben.

Albicastro, Heinrich (eigentlich Weißenburg, welchen Namen er übersetzte), geb. in der Schweiz in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, war Rittmeister bei den alliirten Truppen im spanischen Erbfolgekriege, zugleich ein beliebter Violinspieler und geachteter Komponist für sein Instrument. Die von ihm im Druck erschienenen „Sonaten", bezeichnet D. B. W. Cavaliere, zeichnen sich vorzugsweise durch gesangreiche Melodie aus.

Albinoni, Tommaso, geb. 1674 zu Venedig, einer der bedeutendsten, fruchtbarsten und beliebtesten Komponisten seiner Zeit. Während er in seinem Vaterlande besonders als Opernkomponist und Sänger bewundert ward, kannte man ihn in Deutschland vorzugsweise als Instrumentalkomponisten. Ursprüng-

Digitized by Google

lich wendete er seine Thätigkeit der Kirche zu, allein seine Schöpfungen wollten nicht ansprechen: man fand sie trocken und steif. Wunderlich genug faßte er darauf den Entschluß, sein Talent dem Theater zu widmen, und dies hatte einen fast unerhörten Erfolg. 1694 erschien seine erste Oper Zenobia in Venedig auf der Bühne und fand den allgemeinsten Beifall, und von da ab schuf er fast in jedem Jahre eine neue, so daß wir 42 derselben kennen, welche E. L. Gerber sämmtlich ihren Titeln nach aufführt. Die beste darunter war Didone abbandonata (1725), zugleich der erste von Metastasio's Texten, der in Venedig zur Aufführung kam; Antigono Tutore, ein Jahr früher, war von ihm mit Giov. Porta gemeinschaftlich gesetzt, was auch mit einigen anderen Opern, die indeß in der Zahl jener 42 nicht mit inbegriffen sind, der Fall war. Seine sämmtlichen Opern, mit Ausnahme von L'Infedeltà delusa (1729, die zu Vicenza das Lampenlicht erblickte), wurden zuerst in Venedig aufgeführt und verbreiteten sich von dort aus schnell und mit großer Anerkennung über alle Theater Italiens. Außerdem war A. auch ein sehr fleißiger Instrumentalkomponist besonders für die Violine, die er selbst vortrefflich spielte; er soll 43 Sonaten, 36 Konzerte, 6 Sinfonien und 12 Kantaten gesetzt haben, und namentlich seine XII Sonate da camera o Balletti a tre (op. 3) wurden damals in Italien und Deutschland fast überall, besonders in Dilettantenvereinen gehört, während auch die Virtuosen jener Zeit seine VI Sonate a Violino solo con Basso cont. häufig zu ihren Vorträgen wählten. Er war reich an Erfindung und Ideen und ein sehr tüchtig und solid gebildeter Künstler. Um das Jahr 1745 (nicht schon 1728, wie Einige wollen, da seine Opernkompositionen bis in's Jahr 1741 hinaufreichen) starb er zu Venedig.

Albioso, Mario, in Sicilien geb., geachteter Dichter und Komponist, Priester und Kanonikus des heil. Geistordens, gest. um 1686. Von seinen Kompositionen kennen wir nur: Selva di Canzoni Siciliani (erschien in Palermo 1681), in echt sicilianischem Dialekte jener Zeit; für den musikalischen Geschichts-, wie für den Sprachforscher von gleichem Interesse.

Albizzi Tagliomocchi, Barbara, eine der berühmtesten Sängerinnen des 17. Jahrh., zugleich Dichterin, wahrscheinlich in Florenz geb., wo sie auch ungefähr 1660 gestorben sein soll. Ihre große Dichtung: Ascanio errante (gedr. Florenz, 1640) wird sehr gerühmt.

Albonesio, Ambros. Tes., geb. zu Pavia 1469, gest. das. 1540, Kanonikus zu St. Lateran, ausgezeichneter Kenner der morgenländischen Sprachen, dem wir die erste Nachricht von der Erfindung des Fagotts verdanken. S. Afranio.

Alboni, Marietta, die berühmte Sängerin, geb. 1824 zu Cesena, einem kleinen Städtchen der Romagna, ging um sich in ihrer Gesangausbildung zu vervollkommnen, nach Bologna, wo die berühmte Lehrerin Sigra. Bertolotti um so lieber dem jungen Talente sich widmete, als dieses schon damals so unverkennbar bedeutend nach Stimmfonds und sonstiger Begabung hervortrat. Außerdem hatte hier Marietta das Glück, Rossini's Aufmerksamkeit zu erregen und man sagt, er habe die sämmtlichen Contraaltpartien seiner Opern sie unter seiner Leitung studiren lassen. Das war jedenfalls eine treffliche Vorbereitung

Digitized by Google

auf ihre theatralische Laufbahn, und so betrat sie schon 1841 unter Merelli's Direktion das Theater der Scala in Mailand, wo sie als Maffio Orsini in der Lucrezia, noch jetzt eine ihrer bedeutendsten Rollen, ihren ersten theatralischen Versuch machte. Bald nachher kam sie nach Wien und fand hier, wie kurz darauf in Petersburg, und später namentlich in Konzerten, die sie auf einer Kunstreise durch Ungarn und Deutschland (Dresden, Hamburg ꝛc.) gab, den rauschendsten Beifall. Dann ward sie für die Saison 1847 in London engagirt, wo es ihr gelang, neben der dort vergötterten Jenny Lind entschiedensten Erfolg zu erringen, was ohne Zweifel für ihre große Bedeutung als Gesangskünstlerin spricht, und im Oktbr. desselben Jahres sang sie in drei Konzerten der k. Akademie zu Paris und erntete hier einen wahrhaft ungeheuren Beifall, der später sich fast bis ins Unglaubliche steigerte, als sie zu Ende des genannten Jahres ein Engagement bei der Pariser italienischen Oper angetreten hatte. Die Rollen des Arsaces (Semiramide), der Cenerentola ꝛc., weniger die des Malcolm (Donna del Lago) machten, wie später (seit 1850) die der Fides (Prophet) den unverlöschlichsten Eindruck, was bei der letztgenannten um so mehr sagen will, als sie in derselben in Pauline Viardot eine so höchst ausgezeichnete Vorgängerin gehabt hatte und für die Partie, wie überhaupt für die dramatische Wirksamkeit durch eine sehr bedeutende Korpulenz sich beeinträchtigt sieht. Auber schrieb für sie die Partie der Zerline in seiner Oper La corbeille d'oranges, und sie gab dieselbe im Mai 1851, nach ihrer Rückkehr von Madrid, wo sie sich neue Lorbeeren gesammelt, zum erstenmale und sodann zwei Monate hintereinander, ging dann wieder nach London, bereisete fast ganz Frankreich und hat auch einen Ausflug nach Amerika gemacht, um auf der Bühne und in Konzerten Kränze und Gold in reicher Fülle zu gewinnen. Ihre Stimme ist von einem seltenen Wohlklange, sonor, klar, zart und energisch zugleich, wenn sie auch in den tieferen Chorden diese Energie bisweilen übertreibt; sie hat einen Umfang von g bis $\overline{\overline{\overline{c}}}$, eine außerordentliche Egalität, sehr leichte Koloratur und eine treffliche Schule, welche auch im echt dramatischen Vortrage, in feinster Nuancirung sich bekundet. Jedenfalls ist Marietta A. eine der allerbedeutendsten Sängerinnen der Gegenwart.

Albrecht, Joh. Lor., geb. zu Görmar bei Mühlhausen, 8. Januar 1732 (die Angabe seines Geburtsjahrs 1712 bei C. F. Becker ist jedenfalls ein Druckfehler), zeigte von frühester Jugend an eine außerordentliche Liebe zu den Wissenschaften wie zur Kunst, und bethätigte seinen Eifer dafür sowohl auf dem Gymnasium zu Mühlhausen, wo er bei dem dortigen geschickten Organisten Rauchfuß Musikunterricht genoß, als auf der Universität zu Leipzig, wo er von 1752—1756 Theologie studirte und bei seinem Abgange auch als Magister promovirte. Mit immer wachsender Neigung hatte er sich dem Studium der Musik hingegeben und die 1758 an ihn ergangene Berufung zur Uebernahme der Kantor- und Musikdirektorstelle zu Mühlhausen kam seinem Wunsche, sich ganz der Musik zu widmen, erfreulich entgegen, zumal da sie ihn gleichzeitig in wissenschaftlicher Beschäftigung erhielt, weil er in dieser Stelle zugleich als Gymnasiallehrer zu fungiren hatte. Von nun an trat er auch als Dichter,

Digitized by Google

musikalischer Schriftsteller und Komponist auf, und ist namentlich in letzterer Eigenschaft durch seine große Kantate für den 23. Sonntag nach Trinit. (1758), durch seine Passion nach den Evangelisten (1759) und einige Klavierkompositionen bekannt geworden. Auch in mehreren theoretisch-musikalischen Schriften bekundet er seine reichen und vielseitigen Kenntnisse, und er ward in Folge dessen zum Schiedsrichter in dem zwischen Marpurg und Sorge entstandenen Streite über die Grundlagen des Harmoniesystems erwählt, als welcher er natürlich auf des Erstgenannten Seite trat. Er war es, der neben seinen selbständigen Abhandlungen, die alle von einer ausgebreiteten Gelehrsamkeit und tiefen Kunsterkenntniß zeugen, auch die Herausgabe von Jak. Adlung's Musica mechanica organoedi mit den Zusätzen Agricola's, und von dessen „musikal. Siebengestirn" — beide mit werthvollen Vorreden — besorgte, und in Anerkennung seines vielseitig verdienstlichen Wirkens ward er nicht nur von der deutschen Gesellschaft zu Altorf zum Ehrenmitgliede, sondern auch zum kais. gekrönten Poeten ernannt; starb indeß schon in der Blüthe seiner Jahre, 1773 zu Mühlhausen.

Albrecht, Joh. Matthäus, geb. 1. Mai 1701 zu Osterbehringen bei Gotha, erhielt auf dem Gymnasium der genannten Stadt seine wissenschaftliche, und unter des dortigen tüchtigen Kapellmeisters Witt Leitung eine gründliche musikalische Ausbildung, bei welcher ihn seine Neigung vorzugsweise zum Orgel- und Klavierspiel zog. Auf einer Reise durch Frankreich hörte er namentlich die vorzüglichen Orgelspieler jenes Landes mit großem Nutzen, und kehrte selbst mit dem Rufe eines trefflich gebildeten Organisten in das Vaterland zurück, wo er schon 1724 an die Katharinenkirche und bereits zwei Jahre später an die Hauptkirche zu den Barfüßern in Frankfurt a. M. als Organist berufen ward. Die Erbauung der trefflichen Orgel jener Kirche (durch den Darmstädter Orgelbauer C. Wegmann in den Jahren 1736—1738) ist jedenfalls hauptsächlich ihm zu danken, wenn auch die immer nacherzählte Behauptung, man habe sie nur für ihn erbauen lassen, ziemlich unwahrscheinlich klingt. Er blieb in jener Stellung bis an seinen Tod, der um 1768 erfolgte. Von seinen Kompositionen ist nichts im Druck erschienen, doch werden namentlich Klavierkonzerte von ihm als damals außerordentlich beliebt, sehr gerühmt. — Noch ein Paar andere tüchtige Orgelspieler desselben Namens, Franz **Albrecht,** 10. April 1685 zu Teising in Böhmen geb. und als Kantor und Organist in seiner Vaterstadt 15. April 1733 gestorben — und Franz Xav. Wilh. **Albrecht,** geb. 11. Mai 1663 zu Brünn, gest. 2. Septbr. 1730 als Organist an der Kirche des Stifts Strahow zu Prag, ein sehr bedeutender Orgelvirtuose, mögen noch erwähnt sein.

Albrechtsberger, Joh. Geo., geb. 3. Febr. 1736 zu Klosterneuburg, gest. 7. März 1809 zu Wien. Mor. Bermann in seinem „Oesterreich. biograph. Lexikon" setzt den Geburtstag auf d. 23. Febr., den Todestag auf d. 7. Mai der genannten Jahre. Beides erscheint fast als Druckfehler; wir kennen zwar die Quellen dieser abweichenden Angaben nicht, doch dünkt uns vorläufig die erstere festgehalten werden zu müssen, da die Angabe des 3. Febr. als Geburtstags auf einer eigenen Notiz A.'s, und die Angabe des 7. März (Nachmittags 3 Uhr) als Todestags auf der Notiz seines Schülers Ign. v.

Digitized by Google

Seyfried, in der den gesammelten Schriften angehängten Biographie beruht; die Angabe in Pierer's und Brockhaus' Conversationslexikon, wonach A. schon 1729 geb. sein soll, ist falsch, wie denn die musikalischen und namentlich die dahin gehörigen biographischen Artikel in den neuesten Auflagen beider Werke zum Theil mit bedauerlicher Unzuverlässigkeit und Oberflächlichkeit behandelt sind. — Außerordentlich früh schon entwickelte sich A'.s musikalisches Talent und wir finden ihn kaum sieben Jahr alt bereits als Diskantist in dem Stifte der regulirten Chorherren seines Geburtsorts wirksam, wo er auch die Schulen besuchte. Der dortige Pfarrer zu St. Martin (in der untern Stadt), Leop. Pittner, von dem musikalischen Eifer des Knaben angezogen, ertheilte, selbst ein tüchtig gebildeter Musiker, ihm den ersten Unterricht im Generalbaß und nahm sich seiner liebevoll an, ja ließ für seinen vielversprechenden Zögling, über dem er Gottes Hand sichtbar schwebend zu erblicken glaubte (denn zweimal war unser A. als Knabe dem Wassertode glücklich entgangen, da er, durch Unvorsichtigkeit in die Donau gestürzt, stets wieder von Schiffsleuten gerettet ward), sogar eine besondere kleine Orgel zur Uebung bauen, welche noch als eine Reliquie gewissermaßen in dem sogenannten Kahlenbergerdörfchen an der Donau oberhalb Nußdorf, in der Nähe von Wien, aufbewahrt wird. Sein kleines Klavichord nahm der Knabe täglich mit ins Bett und spielte auf demselben bis er einschlief, ja sein Eifer ging so weit, daß er selbst an Sonn- und Festtagen sich keine Erholung gönnen mochte, und als einst an einem Ostersonntage sein würdiger Lehrer in Berücksichtigung des heiligen Tages seine Bitte um Unterrichtsertheilung ablehnte und ihm endlich nur zugestand, daß er für sich selbst üben könne, spielte er so außerordentlich gut, daß er von seinem Meister nicht nur außerordentliches Lob, sondern auch ein für seine Umstände reiches Geschenk empfing. Später kam A. zur Vollendung seiner wissenschaftlichen und musikalischen Studien in die berühmte Benediktiner-Abtei Melk, und auch hier erregte er durch seine schöne Diskantstimme allgemeine Aufmerksamkeit, ja selbst die des nachmaligen Kaisers Joseph, der einst einer kleinen Singspielaufführung, wie sie zur Faschingszeit in diesem Stifte herkömmlich von den Zöglingen veranstaltet zu werden pflegten, beiwohnte, mit dem Knaben huldvoll sich unterhielt und ihm zur Aufmunterung einen Dukaten schenkte. Der dortige Chorverweser Rob. Kimmerling theilte dem Lernbegierigen die Werke von Caldara, Fux, Mann, Pergolese, Händel, Graun, Riepel, Benda, Hasse, dem Altmeister Bach und dessen Söhnen rc. mit, und durch das Studium derselben bildete sich A. mehr und mehr zu dem trefflichen Theoretiker aus, welchen auch wir noch mit Recht in ihm — einem der allerbedeutendsten der neueren Zeit — verehren, und nach Beendigung seines Studienkurses ward er Organist in diesem, auch durch seine große und schöne Orgel vielberühmten Stifte, welcher Stelle er zwölf Jahre mit Eifer und Erfolg vorstand, und wo auch seine erste größere Komposition, ein Sinngedicht, bei der Durchreise der Prinzessin Josepha von Bayern, Braut Kaiser Joseph's, am 21. Januar 1765 aufgeführt wurde. Von hier aus kam A. als Organist nach Raab, dann nach Mariataferl, ging später auf einige Jahre als Musikmeister in die Dienste eines schlesischen Kavaliers,

Digitized by Google

und ward endlich Regenschori bei den Karmelitern zu Wien, wo er den lange gehegten Wunsch, den Unterricht des damals sehr geschätzten Hoforganisten Mann zu genießen, nun endlich befriedigen konnte, und sich die Achtung der Brüder Mich. und Jos. Haydn, der Kapellmeister Gaßmann und Reuter und anderer trefflicher Meister gewann, die des Letzteren namentlich durch die Fertigkeit und Gewandtheit, mit welcher er eine von diesem komponirte große Messe in G auf einer zu tief gestimmten Orgel sofort prima vista korrekt und sicher in Gis dur akkompagnirte. Früher schon hatte Kaiser Joseph bei einer Durchreise in Melk, wo er dem Hochamte beiwohnte, den trefflichen Organisten in A. kennen gelernt, der nach Beendigung der kirchlichen Feier so ausgezeichnet postludirte, daß der Kaiser ihn zu sich bescheiden ließ und ihm die Anwartschaft auf die Wiener Hoforganistenstelle bei deren Erledigung verlieh. 1772 ging diese kaiserliche Zusage in Erfüllung, und später, 1792, ward A. auch dort Kapellmeister an der Kathedrale zu St. Stephan — der würdigste Nachfolger des damals verstorbenen Leop. Hoffmann. Hier begann sein eigentlicher Wirkungskreis, und der wackere Seyfried hat wohl Recht, wenn er sagt, daß das, was er als Tonsetzer und Lehrer geleistet, das schönste Monument sei, was er selber sich errichtet — daß er, dankbar geliebt von seinen Zeitgenossen, auch in dem Gedächtniß der Nachwelt unvergänglich fortleben werde! Unter seine bedeutendsten Schüler gehören L. v. Beethoven, Jos. Eybler, Joh. Gänsbacher, Nep. Hummel, Jos. Preindl, Mich. Umlauf, Jos. Weigl, Ign. Ritter von Seyfried u. A. m. und er konnte von ihnen in Wahrheit sagen, er „habe wahre Freude an ihnen erlebt". Die k. schwedische Akademie der Musik zu Stockholm ernannte ihn 1798 zu ihrem Ehrenmitgliede, und noch 1808 mußte bei den Krönungsfeierlichkeiten zu Preßburg die von A. dazu komponirte große Messe auf Spezialbefehl des Kaisers Franz aufgeführt werden. Kurz vor seinem Tode vollendete er noch ein großes Te Deum, bestimmt für die Feier des Wiener Friedens und der Rückkehr des Kaisers in seine Residenz. Indeß diese Absicht ward vereitelt und wenige Tage vor seinem Ende empfahl er seiner Gattin (einer geb. Weiß, mit der er am 31. August 1768 sich verheirathet und die ihm funfzehn Kinder geboren, von denen indeß zwölf noch vor dem Vater wieder starben), „die Partitur so lange wohl zu bewahren, bis ein feierliches Ereigniß im Kaiserhause Anlaß geben werde, sie dem Kaiser zu Füßen zu legen, da er auch mit dem letzten seiner Werke noch als treuer Unterthan seinem Landesvater zu huldigen wünsche." Die Wittwe erfüllte diesen Auftrag bei Gelegenheit der feierlichen Vermählung des Kaisers Franz mit der Prinzessin Karoline Auguste von Bayern (10. Novbr. 1816), wo durch eine ihrer Töchter dem Monarchen die Partitur überreicht und huldvoll dankbar angenommen ward. Des Meisters Charakter war demüthig, fromm und religiös — so sind auch seine zahlreichen Werke, überall voll erhabener Würde, voll einfacher Größe. Alles gestaltete sich unter seinen Händen von selbst zu einem kirchlichen oder religiösen Stücke, und er pflegte wohl bisweilen zu sagen: „Es ist gar kein Verdienst, daß ich gute Fugen mache, denn mir fällt gar kein Gedanke ein, der sich nicht zum doppelten Kontrapunkt brauchen läßt." Wohl hat er auch Ein-

Digitized by Google

zelnes im sogenannt eleganten Stil geschrieben (sogar eine deutsche Operette, die aber bis auf den Titel selbst vergessen), allein das war nicht sein Feld: Beruf und Neigung zogen ihn zum ernsten, strengen Stil, und obwohl nur 27 seiner Tonschöpfungen, meist Fugen, für Orgel, Piano und Streichquartett im Drucke erschienen, so hat er doch mit äußerstem Fleiße seine Zeit ausgenutzt; denn er hat nicht weniger als 261 Werke (darunter allein 43 größere und kleinere Messen, sechs Oratorien, vier Tedeum, vier Sinfonien, 17 Violinquartette, 9 Quintette, 2 Sextette, 14 Hymnen, Konzerte für Harfe, Piano, Orgel, Posaune 2c.) geschrieben, welche mit Ausnahme von 17 Messen, die theils direkt von seinem Landesfürsten ihm abverlangt, theils in Folge seines letzten Willens Eigenthum des Chors seiner Kirche geblieben, im Musikarchiv des Fürsten Nikolaus von Esterhazy-Galantha, nach Seyfried's Angabe sich befinden. Außerdem aber, daß er mit größter Sorgfalt seinem Amte vorstand, so außerordentlich thätig in der Komposition war und eine große Menge von Schülern mit hingebender Neigung unterrichtete, blieb ihm doch noch Zeit, eine Anzahl theoretischer Werke zu verfassen, welche für ihre Zeit vorzugsweise, und großentheils noch heute zu den werthvollsten gehören, welche auf diesem schwierigen Gebiete überhaupt erschienen sind. Er war anerkannt, durch Klarheit, Faßlichkeit, Geduld und unermüdlichen Eifer unter allen Wiener Meistern der beste Lehrer der Komposition, und auch seine desfallsigen Werke bekunden die Vorzüge der Klarheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit, mögen sie immer auch in einzelnen Kapiteln, jener Zeit und ihrer theoretischen Entwickelung gemäß, etwas zu weitschweifig erscheinen, und an einer gewissen Trockenheit leiden, die nach der alten Weise des Generalbaß- und Kompositionsunterrichts sich nicht verbannen ließ. Seine „sämmtlichen Schriften über Generalbaß, Harmonielehre und Tonsetzkunst" hat in drei Bänden sein mehrerwähnter Schüler Ritter von Seyfried, systematisch geordnet und mit werthvollen Zusätzen vermehrt herausgegeben — ein Werk, das in keines ernststrebenden Musikers Büchersammlung fehlen sollte. A. war, wie sein dankbarer Zögling ihn darstellt, „im Leben gewöhnlich ernst, aber dabei immer liebenswürdig, freundlich und — wenn sich's eben fügte, mitunter sogar jovial; als Mensch, Gatte und Vater der strenge Erfüller jeder seiner Pflichten." Die leidigen Gefährten des Alters trübten seine letzten Lebensjahre und, wie gesagt, am 7. März 1809 verschied er in christlicher Ergebung. Seine irdische Hülle ruht auf demselben Friedhofe, wo man vor ihm dem unsterblichen Mozart, kurz nach ihm dem liebenswürdigen Vater Haydn die ewige Ruhestätte bereitet. — Noch eines nicht unberühmten Tonkünstlers desselben Namens, Franz Albrechtsberger, wird hier und da erwähnt, der in Wien 1787 geb., daselbst schon am 3. Januar 1818 gestorben ist, und hier, jeder möglichen Verwechselung vorzubeugen, noch genannt werden mag.

Albrici, Vincenzo, geb. zu Rom 16. Juni 1631, ein bedeutender Komponist und berühmter Organist, den die Königin Christine von Schweden aus Italien mit sich nach Deutschland nahm und der um 1660 in Stralsund lebte. Um 1664 etwa ward er nach Dresden als kurfürstl. sächs. Kapellmeister berufen und stand hier bis 1680, wo er im December entlassen ward und die

Organistenstelle an der Thomaskirche zu Leipzig annahm, in außerordentlich hohem Ansehen, so daß z. B. seine Kompositionen für die Kapellbibliothek auf Befehl des Kurfürsten für tausend Thaler angekauft wurden (sie sind wahrscheinlich beim großen Brande 1760 mit vernichtet worden). Wann er zur protestantischen Kirche übergetreten, ist wie der ganze Konfessionswechsel des Mannes nicht klar; soviel aber steht fest, daß er bald nach seiner Leipziger Anstellung wieder Katholik ward, und in Folge dessen schon 1682 nach Prag ging, wo er als Kirchenmusikdirektor angestellt wurde und am 8. August 1696 starb. Er war einer der gediegensten Kirchenkomponisten seiner Zeit. Es existirt von ihm noch ein großes zweichöriges Tedeum (zehnstimmig); das Nicänische Symbolum, der 150. Psalm, mit Trompeten und Pauken, eine Messe u. s. w., doch, soviel wir wissen, nur handschriftlich.

Albuzzi-Todeschini, Therese, geb. 26. Decbr. 1723 zu Mailand, eine der berühmtesten Sängerinnen Italiens (Kontraaltistin), längere Zeit als Primadonna bei der italienischen Oper in Dresden engagirt und eine Zierde derselben ebensowohl durch ihre schöne Stimme als durch ihren trefflichen, schulgerechten Gesang und ihr wahrhaft großartiges, hinreißendes Darstellungstalent. In Folge der Wirren des siebenjährigen Kriegs verließ sie Dresden und wendete sich nach Prag, fand dort indeß kein Engagement, und war eben im Begriffe nach Warschau abzureisen, als sie an einem Zehrfieber erkrankte und bald nachher am 30. Juni 1760 in Prag starb.

Alcäus, s. Alkäus.

Alcock, Joh., geb. zu London den 11. April 1715, gest. im März 1806 als Organist an der Kathedralkirche zu Lightfield, welche Stellung er seit 1749 bekleidete; ein vorzüglicher Orgelspieler und einer der verhältnißmäßig wenigen, wirklich ausgezeichneten englischen Kirchenkomponisten, dem man auch um seiner Verdienste willen die Würde eines Doktors der Musik verliehen. Unter dem Titel Harmonia festi und Harmony of Sion sind eine Anzahl seiner Kompositionen veröffentlicht, welche unter andern ein Te Deum and Jubilate, eine Hymn for Christmass day, ein Magnificat und Nunc dimittis, sodann Anthems und Psalme 2c. enthalten. Auch sind sechs Konzerte für Violine, und ein großes Solo für Viola di Gamba von ihm vorhanden, welche ihn als einen tüchtigen Violinvirtuosen erscheinen lassen.

Alcuin (auch Alcwin — in der sogenannten Akademie Karl's d. Gr. mit dem Beinamen Flaccus), geb. zu York 735, gest. d. 19. Mai 804, wird wegen seiner mannichfachen großen Verdienste um die Verbesserung der Schulen namentlich in Frankreich zu Karls d. Gr. Zeit auch häufig zu den bedeutenden Kennern und Verbesserern der Tonkunst in seinem Jahrhundert gezählt. Daß er der Ausbreitung der Gesangkunst, die Kaiser Karl außerordentlich liebte, möglichsten Fleiß zugewendet, darf angenommen werden, denn er klagt ja gar nicht selten über die rauhen und unbiegsamen Stimmen und die Ungelehrigkeit der Franzosen auf diesem Gebiete; allein es scheint auch, als habe er selber in dieser Beziehung nicht eine allzugroße Kenntniß und Fertigkeit selbst für die damalige Zeit besessen. Der Fürstabt Gerbert giebt zwar im 1. Bde. seiner

Digitized by Google

Scriptores ecclesiast. de musica auch eine kleine Abhandlung Alcuin's, des Abtes zu Tours, über die Musik; allein es scheint, als gehöre dieser Aufsatz vielmehr dem Aurelianus Reomensis, in dessen Musica disciplina derselbe das achte Kapitel bildet. Hat Alcuin wirklich eine Abhandlung über die Musik geschrieben, und das ist nach der Sitte der damaligen Zeit sehr wahrscheinlich, so werden wir dieselbe jedenfalls mit den besten Literatoren unter die verlorenen Schriften zu setzen haben, ohne daß wir damit einen gar zu großen Verlust werden beklagen dürfen.

Alday, zwei Brüder, zu Perpignan um 1765 geb., doch schon früh nach Paris gekommen, wo ihr Vater Lehrer der Mandoline war — so nach Schilling's Bericht, während C. F. Becker, Vater und Sohn dieses Namens aufführt, deren Jeder zu Lyon eine Méthode de Violon habe erscheinen lassen. Beide Brüder traten in Paris im Concert spirituel öffentlich auf und erregten so bedeutendes Aufsehen, daß auch die damals renommirtesten Violinvirtuosen sie als gefährliche Nebenbuhler betrachteten. Sie wurden bei der k. Kammerkapelle angestellt, und verschwanden zur Zeit der französischen Revolution gänzlich vom Schauplatz. Um 1793 finden wir den jüngeren der beiden Brüder zu London als ersten Solospieler, wo er bis 1806 blieb, und seinem großen Violinkonzert in d moll, das schon 1780 erschienen und stets von den Virtuosen wegen seiner kunstmäßigen Schwierigkeiten ebenso gern gespielt als vom Publikum seiner schönen melodischen Erfindung und seiner muntern Grazie wegen gern gehört wurde, noch eine Reihe tüchtiger Werke, Konzerte, Trio's ꝛc. für Violine, folgen ließ. 1806 ging er als Musikdirektor nach Edinburg und scheint dort bis an seinen Tod in sehr glücklichen Verhältnissen sich befunden zu haben. Von dem älteren Bruder schweigen bis zum Anfang dieses Jahrh. alle Nachrichten; er hatte, jedenfalls noch vor 1808, in Lyon eine Musikalienhandlung errichtet, und früher schon werthvolle Quatuors und Duo's für Violine geliefert.

Alderinus, Cosmas, ein Schweizer, lebte um die Mitte des 16. Jahrh., und veröffentlichte 1553 zu Bern LVII Hymni sacri a 4, 5, 7 voc., die auf ein bedeutendes Talent und eine tüchtige Bildung schließen lassen. Näheres über sein Leben ist nicht bekannt.

Aldhelm (Adelmus), geb. um 603 in der englischen Graffschaft Wiltshire, gest. 25. Mai 709 zu Dulting, als Bischof der Diöcese Sherborne in Dorsetshire, in Frankreich und Italien gebildet, ein vorzüglicher Harfenspieler, Dichter und Sänger. Seine Cantiones Saxonicae, von denen Gerbert in seinem Werke De cantu et musica sacra einige Beispiele nach einem Mscr. aus dem 9. Jahrh. giebt, und die durchweg biblisch-moralischen Inhalts sind, pflegte er selbst auf den Straßen dem Volke vorzusingen, um ihnen desto leichteren Eingang in die Herzen der Zuhörer zu verschaffen. Eine alte Chronik sagt von ihm: „Er war ein gar trefflicher Harfenspieler, ein außerordentlich beredter sächsischer und lateinischer Dichter, ein sehr erfahrener Sänger, ein Doctor egregius und ungemein bewandert ebenso in der h. Schrift, wie in den freien Künsten."

Aldrich, Henry, geb. 1647 zu London (Westminster), gest. 14. Decbr. 1710 als Dekan an der Christuskirche zu Oxford, Doctor der Theol., ein ebenso tüchtiger Theolog und Kenner der alten und neuen Sprachen, als Bau-

meister und Musiker. Schon 1662 ward er ins Christuskirchenkollegium zu Oxford aufgenommen, und bewährte sich bald so außerordentlich, daß er schon in seinen jüngeren Jahren als der trefflichste Lehrer am Kollegium galt. Außer vielen theologischen Schriften und sehr geschätzten Ausgaben der griech. und röm. Klassiker, verfaßte er eine Menge musikalischer Abhandlungen über fast alle Zweige der Tonkunst, weil seine gründliche Art des Studirens ihm nicht gestattete, irgendwo auf der Stufe eines oberflächlichen Dilettantismus stehen zu bleiben. Die reichen und interessanten Mscr. derselben, welche in der Bibliothek des genannten Kollegiums zu Oxford aufbewahrt werden, und sich über die Musik bei den Alten, über den Orgelbau, über die Instrumente, über Theorie und Praxis der Musik, über den Kontrapunkt ꝛc. verbreiten, wie eine ziemlich vollständige Theoria musices verdienten wohl eine genauere Durchsicht und Benutzung. Außerdem aber sammelte der unermüdet thätige Mann Alles, was an trefflicher Kirchenmusik aus dem 16. und 17. Jahrhundert von Palestrina, Carissimi, Vittoria und anderen berühmten italienischen und deutschen Meistern ihm zu Händen kam, setzte es in Partitur und versah es zum Theil mit englischem Text, was auf die Verbesserung und Förderung des kirchlichen Gesanges in England von wesentlichstem Einfluß sein mußte. Er errichtete bei dem Kollegium auch eine Musikschule, deren Zöglinge er zu Aufführung von Konzerten in seiner Wohnung vereinigte, und hat sich auch als Komponist selbst ebenso auf dem Gebiete der Kirchenmusik durch eine Reihe werthvoller Anthems, Motetten ꝛc., als auf dem Felde der weltlichen Musik durch sehr ansprechende, namentlich heitere Gesänge bekannt gemacht. Unter den letzteren zeichnet sich vorzugsweise der Rundgesang: Hark the bonny Christchurch-bells, und A smoking Catch aus, letzterer bestimmt, von vier Männern, während sie ihre Pfeife rauchen, gesungen zu werden — beide gedruckt in dem 1726 erschienenen Pleasant musical companion.

Aldrovandini, Giuf. Anton. Vincenzo, geb. um 1660 zu Bologna, Kapellmeister des Herzogs von Mantua in den Jahren 1696 bis 1711, der sich ziemlich eitel selbst als Principe dei Filarmonici bezeichnete, und in dieser Eitelkeit, die einen Grundzug seines Charakters ausgemacht zu haben scheint, als Komponist eine Viel- oder Allseitigkeit zu entwickeln strebte, die der Tüchtigkeit seiner Werke, obwohl es ihm weder an Talent, noch an guter Schule und Fleiß fehlte, mannichfachen Eintrag thun mußte. Er soll siebzehn, theils ernste (Dafne, Pirro etc.) theils komische Opern, und deren fast jede in einem andern Stile geschrieben haben, die indeß sämmtlich bald spurlos wieder von der Bühne verschwanden. Werthvoller sind jedenfalls seine Kirchenkompositionen, von denen hier seine Armonia sacra in X Motetti, seine Concerti sacri in X Motetti, erstere zwei- und dreistimmig, letztere für eine Singstimme mit zwei Violinen, erwähnt sein mögen.

Alemanes von Sardes, ein bedeutender Musiker und Dichter, um 650 v. Chr.

Alembert, d' (Alangbähr), Jean le Rond, geb. zu Paris 16. Novbr. 1717, ein illegitimer Sohn des bekannten Dichters Destouches und der Frau von Tencin, von seinen Eltern ausgesetzt und von dem Polizeikommissar, der

Digitized by Google

ihn auffand, seiner Schwächlichkeit halber nicht dem Findelhause, sondern einer armen Glasersfrau, vielleicht auf geheime Veranlassung seines Vaters übergeben, der ihm später eine Rente von 1200 Livres aussetzte. In seinem zwölften Jahre in das Collége Mazarin aufgenommen, erregte er durch seine Talente bedeutendes Aufsehen. Ursprünglich widmete er sich der Jurisprudenz, dann der Medicin, kehrte indeß immer wieder zu seiner Lieblingswissenschaft, der Mathematik, zurück, für welche er so Außerordentliches geleistet. Sie war es auch zunächst, die ihn von Seiten der Akustik für die Musik gewann. Schon 1741 in Folge einiger mathematischer Abhandlungen zum ordentlichen Mitgliede der Pariser Akademie ernannt, widerfuhr ihm wenige Jahre nachher gleiche Auszeichnung Seitens der Berliner Akademie, welcher er später (1748) auch die werthvolle Abhandlung über die Schwingungen der Saiten (Recherches sur la courbe, que forme une corde tendue mise en vibration) übergab, der er dann für Paris seine Elémens de Musique théorique et pratique, suivant les principes de Rameau (1752, in deutscher Uebersetzung von Marpurg) folgen ließ. Er bekundet sich, obwohl das Werk eigentlich nur ein Auszug aus Rameau's System ist, als einen sehr scharfsinnigen und tiefdenkenden Musiker, und die Schrift ist selbst heute noch nicht ohne Werth. Später schrieb er auch eine bemerkenswerthe Geschichte der französischen Musik (seiner Abhandlung über die Freiheit der Musik, übers. von J. A. Hiller, mag auch noch gedacht sein); namentlich aber sind viele werthvolle Artikel über die Tonkunst hervorzuheben, welche er in der berühmten, mit Diderot herausgegebenen Encyclopédie lieferte. Wie dies das Hauptwerk seines Lebens ist, so verschaffte es ihm, trotz mancher Anfeindungen und kleiner literarischer Fehden, auch die Aufnahme in die Académie française, deren beständiger Sekretair er 1772 wurde. Obwohl er in seinem Vaterlande kaum die gebührende Anerkennung fand, blieb er demselben doch unverbrüchlich treu und lehnte sowohl die Einladung Friedrichs d. Gr., nach Berlin überzusiedeln, als den eigenhändigen Antrag der Kaiserin von Rußland ab, die Erziehung ihres Sohnes zu übernehmen. Doch nahm er von Friedrich d. Gr., der ihn 1763 persönlich kennen gelernt und mit welchem er in ununterbrochenem, sehr interessantem Briefwechsel blieb, ein kleines Jahrgehalt an, als die Pariser Akademie ihm ein Gehalt verweigerte. Der berühmte Mann starb 20. Oktbr. 1789 am Stein, weil er sich der Operation nicht unterwerfen wollte.

Aleotti, Rafaele, aus Argenta bei Ferrara, ein Augustinermönch, der als wacker gebildeter Musiker und bedeutender Kirchenkomponist des 17. Jahrh. gerühmt wurde. Einige Motetten und Madrigale seiner Komposition sind im Drucke erschienen, während die große Mehrzahl seiner Kirchenkompositionen Mscr. geblieben und wahrscheinlich verloren gegangen ist. Ueber seine Lebensumstände wissen wir Näheres nicht; doch ist's nicht unwahrscheinlich, daß er ein vielleicht naher Verwandter der Folgenden gewesen.

Aleotti, Vittoria, eine Tochter des berühmten Baumeisters Joh. Bapt. Aleotti (geb. 1546) aus Argenta bei Ferrara. Als Kind pflegte sie dem musikalischen Unterricht beizuwohnen, welchen ihre ältere Schwester zuerst von Alessi.

Digitized by Google

Milleville und später von Ercole Pasquino erhielt, und plötzlich begann sie selbst zu allgemeiner Verwunderung ohne bis dahin unterrichtet worden zu sein, das Harpichord zu spielen. Bald machte sie nun unter Pasquino's besonderer Leitung sehr bedeutende Fortschritte und ward dann zur weitern Ausbildung in das Nonnenkloster S. Viti zu Ferrara gebracht, wo es ihr so wohl gefiel, daß sie ungeachtet der Abmahnungen der Ihrigen dort den Schleier nahm. Sie hat sehr viele Madrigale und Aehnliches, namentlich nach Texten von Guarini komponirt, und eine kleine Sammlung davon ließ ihr Vater zu Venedig 1593 unter dem Titel Ghirlanda dei Madrigali a 4 voci drucken.

Alessandri, Felice, geb. zu Rom um 1742 und im Konservatorium zu Neapel gebildet, kam schon sehr jung als Kapellmeister an das Theater zu Turin, wo er zwei Jahre verweilte und ein Paar Opern seiner Komposition mit bedeutendem Beifall auf die Bühne brachte. Von dort begab er sich nach Paris, wo er in dem Concert spirituel viele Geltung erlangte, indeß nach vierjährigem Aufenthalt mit seiner Gattin, der Sängerin Laura Guadagri, sich nach London begab (1768), wo seine Opern, namentlich Le Moglie fedele und Il Re alla caccia, ebenfalls Anerkennung fanden, so daß die besten Arien daraus dort sogar in Partitur gestochen wurden. Doch kehrte er bald in sein Vaterland zurück und komponirte dort eine Reihe von Jahren hindurch Opern für die verschiedenen Bühnen, ohne daß dieselben indeß einen besondern Erfolg erzielt hätten. 1784 ging er nach Petersburg, wo er als beliebter Gesanglehrer wirkte, bis er 1789 als zweiter Kapellmeister mit 3000 Thlrn. Gehalt nach Berlin berufen ward, wo auch ein Jahr später seine Oper Il Ritorno d'Ulisse mit großem Beifall gegeben wurde, wie auch früher schon sein Vecchio geloso (unter dem Titel „der eifersüchtige Alte") auf deutschen Bühnen mehrfach zur Aufführung gekommen. Eine nachfolgende komische Oper: La compagnia d'Opera a Nanchino (die Operisten in China) ward mit Recht als eine Satyre auf die damaligen Opernkabalen angesehen und zog ihm viele Feinde zu, die denn auch bald, zumal seine Befähigung in der That sich nicht weit über die Mittelmäßigkeit erhob, seinen Sturz veranlaßten. 1792 kehrte er nach Italien zurück, wo er um 1810 gestorben sein soll. Er wie seine 19 (nach Andern 23) Opern sind vergessen.

Alessandro Romano, auch A. della Viola wegen seiner großen Geschicklichkeit im Geigenspiel genannt, in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. wahrscheinlich zu Rom geb. und um das Jahr 1560 als Sänger in der päpstlichen Kapelle angestellt. Aber nicht allein als solcher, sondern vorzugsweise als allgemein anerkannter Erfinder der vier-, fünf- und mehrstimmigen Gesänge hochgerühmt und als der erste — oder doch einer der ersten —, welcher Motetten mit Begleitung verschiedener Instrumente komponirte, genannt, ist er für die Entwickelungsgeschichte der Musik von Wichtigkeit. So erzählt man meist von ihm; wir kennen aus eigner Anschauung keins seiner Werke, von denen sich noch etliche zerstreut in einzelnen Bibliotheken Italiens vorfinden sollen. Es scheint aber, als sei von jenem Ruhme wenigstens ein Theil abzuziehen, wenn man erwägt, daß schon bei Dufay, also über ein Jahrhundert früher, nicht minder bei Ocken-

Digitized by Google

heim, Eloy und A. vier- und fünfstimmige Sätze sich vorfinden, und andrerseits das selbständige Instrumentalakkompagnement erst ein Jahrhundert später eingeführt wurde. Uebrigens verließ A. später wieder die päpstliche Kapelle und trat in den Orden der Olivetanermönche unter dem Namen Julius Cäsar; weitere Nachrichten über ihn sind nicht vorhanden.

A l'étendart (-tangdähr), zur Standarte, zur Fahne. S. Feldstücke.

Alexander, Joh., lebte zu Ende des vor. und zu Anfang dies. Jahrh. zu Duisburg und war als trefflicher Cellospieler, weniger durch seine große Fertigkeit, als durch seinen außerordentlich schönen, gesangreichen Ton und tiefempfundenen Vortrag berühmt, während er auch als Lehrer seines Instruments thätig war. Seine „Anweisung für das Violoncell" (1801 bei Breitkopf u. Härtel erschienen) ist werthvoll, und seine Variationen für Violoncell und Violine über „Mich fliehen alle Freuden", wie seine Air avec 36 Variat. progr. für Violoncell mit Fingersatz rc. sind noch heute zur gründlichen Bildung empfehlenswerth.

Alexander, Aphrodisiensis, von seinem Geburtsorte Aphrodisias in Karien, der berühmteste Nachfolger des Aristoteles und Lehrer der peripatetischen Philosophenschule um das Jahr 220 n. Chr. zu Athen und Alexandria, dem man ein gelehrtes Werk über die Musik zuschreibt, das aber bisher noch nirgend aufgefunden zu sein scheint. — Ein anderer Alexander, von dem wir übrigens nichts Näheres wissen, hat ein Breviarium Musicorum Phrygicorum geschrieben, das in Zwingeri Theatr. vit. hum. Tom. V. sich abgedruckt findet.

Alexander Cytherius, um 350 v. Chr., ein praktischer Musiker, Harfenspieler von Kythera (jetzt Cerigo im Jonischen Meerbusen) oder Kytheros, der alten von Kekrops gegründeten Stadt in Attika. Er besaß eine große Fertigkeit im Spiel des Epigonion (oder Psalterion) und vervollkommnete dasselbe durch Hinzufügung mehrerer Saiten. Als er im späteren Alter aufhörte die Tonkunst zu betreiben, hing er sein Instrument im Tempel der Diana auf als ein Weihgeschenk zum Dank dafür, daß die Götter ihm die Gabe der Musik verliehen.

Alexander Symphoniarcha, ein bedeutender Kontrapunktist, etwa zu Anfang des 17. Jahrh. In Frankfurt a. M. sind 1606 drei Bücher fünf- bis zwölfstimmiger Motetten seiner Komposition erschienen, welche für die Entwickelung des Kirchenstils jener Zeit in Deutschland nicht unwichtig sind.

Alexandre, C. G., ein bedeutender franz. Violinspieler und Komponist zu Paris in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., dessen Opern (Godefroy de Bouillon für die große Oper, und für die ital. Georget et Georgette, 1761; le petitmaitre en province, 1764, l'esprit du jour, 1767) längere Zeit mit Beifall auf der Bühne sich erhielten, während auch seine 1782 erschienenen sechs Violinkonzerte, und seine sechs Duetten für zwei Violinen Jahre lang gern gespielt wurden.

Alexandrides, um 400 v. Chr. ein griechischer Tonkünstler, dem man die Erfindung zuschreibt, auf den Blasinstrumenten höhere und tiefere Töne hervorzubringen, wodurch er natürlich den Umfang derselben wesentlich erweiterte.

Alexi, Karoline, in den letzten Jahren des vorigen Jahrh. eine bedeutende Sängerin, 1794 am Hoftheater zu Oels engagirt.

Alfred der Große, König der Angelsachsen, geb. 849, gest. 28. Oktbr. 901, seit 871 König seines Volkes und fast in unaufhörlichem Kampfe gegen die räuberischen Einfälle der Dänen, bis es ihm gelang, diese zu unterwerfen und ein einiges Reich zu gründen, in welchem er auch das Christenthum durchweg einführte. Seine Geschichte ist aufs Abenteuerlichste entstellt worden, und es muß dahingestellt bleiben, ob er, der übrigens den Wissenschaften und Künsten des Friedens sehr hold war und selbst in seinem 36. Jahre noch die lateinische Sprache erlernte, in der That das Harfenspiel von seiner Stiefmutter erlernt, später selbst als Harfner verkleidet, das dänische Lager ausgekundschaftet und dort durch Spiel und Sang große Theilnahme erregt habe. Das Märchen ist wohl gar anmuthig, aber vor dem unerbittlichen Richterstuhl historischer Forschung scheint es ebensowenig bestehen zu können, als die Nachricht, schon A. habe zu Oxford einen Lehrstuhl der Musik gestiftet und der erste Inhaber desselben sei der Mönch Johann von St. David gewesen. Nichtsdestoweniger wird man dem großen Könige immerhin auch Verdienste um die Musik zuschreiben dürfen, denn er war äußerst thätig für die Bildung und Veredlung seines Volks, und den bedeutenden Einfluß der Tonkunst hierauf erkannte man in jenen sogenannt barbarischen Zeiten ebensogut, ja wie es scheint oft sogar besser, als selbst heutzutage hier und da geschieht.

Algarotti, Francesco, geb. 11. Dezbr. 1712 zu Venedig, einer sehr alten reichen Familie angehörend, später von Friedrich d. Gr., der ihn seiner ausgebreiteten Gelehrsamkeit und Liebenswürdigkeit halber gleich sehr schätzte, mit ihm bis an seinen Tod (3. Mai 1764 zu Pisa) in ununterbrochenem Briefwechsel stand und ihm dort ein prächtiges Monument errichten ließ, zum Kammerherrn ernannt und in den Grafenstand erhoben — ein außerordentlich vielseitig gebildeter Mann, der zu Bologna und Padua studirt und später durch längeren Aufenthalt in Rom, Paris, London namentlich seinen Kunstgeschmack — er war auch Maler und Kupferstecher — kultivirt hatte. Auf der Rückreise von Petersburg kurz vor Friedrichs II. Thronbesteigung machte er die persönliche Bekanntschaft des damaligen Kronprinzen, und kehrte erst 1749 theils aus Ueberdruß an dem steifen Hofleben, theils seiner geschwächten Gesundheit wegen, nach Italien zurück. Uns ist er hier weniger als Dichter, der auch ein Paar Operntexte (Aeneas in Troja, und Iphigenia in Aulis) geschrieben, denn als Verfasser des trefflichen Saggio sopra l'Opera in Musica (Livorno 1763) bemerkenswerth, eines Werkes, das noch heute seinen Werth behauptet, schon damals sowohl ins Deutsche, als ins Englische und Französische übersetzt wurde, und am bündigsten die Ansicht widerlegt, als habe A. weder von Musik etwas verstanden, noch auch im Geringsten für dieselbe sich interessirt.

Alghisi (auch Algisi), Paris Francesco, geb. 2. Juni 1666 zu Brescia (nach Anderen zu Venedig), lebte dann längere Zeit zu Venedig, und war später Organist an der Kathedralkirche seiner Vaterstadt, wo er auch am 29. März 1733 gestorben ist. Er war ein seiner Zeit sehr berühmter Komponist, der auch während seines Aufenthalts zu Venedig 1690 und 1691 zwei Opern mit sehr bedeutendem Erfolge in Scene brachte (L'Amore di Curtio per

Digitized by Google

la patria, und Il Trionfo della continenza), deren zweite sogar noch im nächsten Jahre (1692) wiederholt wurde, was damals auch in Italien nur in seltenen Fällen zu geschehen pflegte. In seinen späteren Lebensjahren ergab er sich ganz der Askese und nährte sich nur von Kräutern, die er in Salzwasser kochte. Dies und seine Zurückgezogenheit von der Welt, seine Anspruchslosigkeit und Leutseligkeit erwarben ihm den Beinamen des Heiligen. Bei seiner Beerdigung, 18. April 1733, die in der St. Peterskirche des Karmeliterordens zu Brescia stattfand — er hatte letztwillig verlangt, im Mönchsgewande begraben zu werden — ward von den gesammten musikalischen Kräften seiner Vaterstadt eine große Trauermusik ausgeführt, der eine unzählige Menge aus allen Ständen beiwohnte. A. war vielleicht der einzige Musiker, der während seines Lebens keinen Feind, keinen Neider hatte, und man möchte vielleicht daraus schließen, daß sein Talent in der That nicht so außerordentlich bedeutend gewesen sei, als man nach den Berichten der Zeitgenossen fast anzunehmen gezwungen ist.

Algreen, Sven, ein schwedischer Gelehrter, Dilettant in der Tonkunst, der hier zu erwähnen ist, weil er um Verbesserung der Klavierinstrumente sich große Verdienste erworben, indem er seines Freundes, des Mechanikers Dr. Brelin Erfindung der Flügeltangenten wissenschaftlich bearbeitete und sie der Oeffentlichkeit übergab. Die nähere Beschreibung dieser Erfindung, die sowohl auf den Ton als die Spielart der Instrumente von bedeutendem Einfluß war, findet sich im 19. Bande der von Kästner übersetzten Abhandlungen der k. schwedischen Akademie der Künste und Wissenschaften.

Aliprandi, Bernardo, um 1780 erster Violoncellist in der kurfürstl. Kapelle zu München, später dort auch zum Kapellmeister ernannt, einer der ausgezeichnetsten Künstler auf seinem Instrumente. Seine wenigen, bekannt gewordenen Kompositionen für Cello wie für Viola di Gamba, bekunden ihn als einen Tonsetzer von warmer Empfindung, von Geschmack und Phantasie. Er hat sich auch auf dem Gebiete der Oper versucht, doch schien das dramatische Talent in ihm nicht bedeutend. Ueber seine Lebensumstände ist Näheres nicht bekannt.

Aliquottöne. Schon in dem Art. Akkord ist darauf aufmerksam gemacht, daß akustisch und erfahrungsgemäß feststehe, wie eine gehörig gespannte Saite von gegebener Länge außer ihrem eigenthümlichen, dem Grundtone, noch eine Reihe anderer Töne, deren Entfernungen sich mehr und mehr verringern, miterklingen läßt, die man Nebentöne oder Aliquottöne, weil sie durch einen aliquoten Theil der Saite (oder der Luftsäule in Blasinstrumenten) gebildet werden, auch wohl Beitöne oder akustische Töne nennt. Eine jede Saite schwingt einmal im Ganzen und diese Schwingung erzeugt eben ihren eigentlichen Hauptton; allein diese große Schwingung zerfällt in eine Menge kleinerer, die zunächst in größeren Bruchtheilen sich darstellen lassen, später aber in die kleinsten Bruchtheile übergehen, und dann natürlich für unser Ohr vollkommen unhörbar werden, wie es denn überhaupt neben den sonstigen akustischen Bedingungen wesentlich auf die Feinheit des Gehörs dabei ankömmt, wie viele oder wie wenige dieser Aliquottöne dem Einzelnen noch vernehmbar werden.

Die Punkte, welche beim Schwingen der Saite jenen größeren und kleineren Schwingungen begegnen, die Schwingungsknoten, sind eben die Punkte, auf welchen der Sitz der Aliquottöne zu suchen ist. Die Flageolettöne (sons flûtes oder harmoniques, letzterer Ausdruck namentlich bei der Harfe gebräuchlich) auf den Saiteninstrumenten liegen ebenfalls auf den Schwingungsknoten der Saiten und man muß diese, will man die fraglichen Töne ganz rein erzeugen, sehr genau beim Aufsetzen des Fingers treffen, weil auch die geringste Abweichung ein Nichterklingen des gesuchten Aliquottons verursacht. Die auf der Saite entstehenden Aliquottöne (in gleicher Weise die freien oder Naturtöne der Messinginstrumente) sind die schon in Bspl. 7 (Seite 107) angegebenen, zu denen indeß noch die dort fehlenden Töne der zweigestrichenen Oktave (g, a, b, h) und das $\overset{\equiv}{c}$ vollkommen rein — nur $\overset{\equiv}{f}$ ist ein wenig unrein, nach oben schwebend, wie dort schon angegeben — hinzutreten. Die Versuche am Monochord lehren das unwiderleglich. Schon in sehr früher Zeit hat man mit den Versuchen begonnen, die Töne durch Messung der Saiten mathematisch in Zahlenverhältnissen zu bestimmen; selbst bei den Chinesen finden wir derartige Untersuchungen, und daß unter den alten Griechen Pythagoras damit mehrfach sich beschäftigte, ist bereits in dem Art. Akustik erwähnt, welcher hier zu vergleichen ist. Daß die geschwinderen Schwingungen der aliquoten Theile einer Saite im Verhältniß zu der langsameren der ganzen Saite schwächer sein, und je kleiner (also auch geschwinder) desto mehr an Stärke abnehmen müssen, liegt in der Natur der Sache. Die Kenntniß der mathematischen Verhältnisse der Töne wurde früher, und noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts von vielen Theoretikern als ein Haupttheil der Harmonielehre betrachtet, während man sie in neuerer Zeit, namentlich seit der immer selbständigeren Ausbildung der Akustik als Wissenschaft durch Chladni rc., mit Recht von dieser getrennt hat, da sie für die praktische Komposition nicht unbedingtes Erforderniß ist, obwohl sie für den Musiker eine sehr förderliche Hülfswissenschaft bildet. Für die Saiteninstrumente sind in Betreff der schon erwähnten Flageolettöne, deren umfassenden Gebrauch vorzugsweise Paganini eingeführt, diese Zahlenverhältnisse allerdings von größerer Wichtigkeit, obgleich auch hier die praktischen Anweisungen in allen neuen Schulen ein tüchtiges Surrogat darbieten. In Betreff des Orgelbaues, wo die Anwendung der sogenannten gemischten Stimmen (Mixtur, Cornet, Sesquialter rc.) vollständig auf der Erscheinung der mitklingenden Töne, die dem Grundton eine größere Fülle und Kraft zu verleihen scheinen, beruht — eine Anwendung, zu welcher man trotz aller gegnerischen Deductionen bisher immer noch wieder zurückgekehrt ist — erscheint jene tiefere und genauere Kenntniß der Akustik unbedingt nothwendig, da sie durch eine bloße Praxis nur höchst unvollkommen sich ersetzen läßt. Bei den Holzblasinstrumenten gestaltet sich die Erzeugung der Aliquottöne etwas anders, weil die Verhältnisse der Schwingungen der Luftsäulen von denen der Saiten verschieden sind; die Art und Weise der Erzitterung der Luftsäulen, die vorzugsweise durch die größere oder geringere Schärfe und Geschwindigkeit des spitzer oder breiter eingehauchten Luftstroms, also zugleich durch Gestaltung des Mundstücks oder Lippenöffnung und Spannung bedingt ist,

Digitized by Google

kommt hier vornehmlich, und ebenso der Umstand in Betracht, ob die Pfeifen offene oder gedeckte (an einem Ende verschlossene) sind. Auf der Bildung der Aliquottöne beruht auch die Möglichkeit, kleine mehrstimmige Sätze auf Blasinstrumenten, z. B. dem Horn, der Klarinette rc. auszuführen, wobei auch vielleicht noch der Tartini'sche Kombinationston in Betracht zu ziehen wäre. Man hat von dieser Künstelei mit Unrecht bei dem französischen Hornisten Vivier in neuerer Zeit ein so gewaltiges Aufhebens gemacht, als sei das etwas Unerhörtes, eine Zauberei, ein Wunder; denn schon vor Jahrzehenden haben unsere deutschen Musiker dasselbe ebensogut ausgeführt: hat doch K. M. v. Weber in einer Komposition für Horn denselben Effect angewendet. — Daß Rameau und nach ihm d'Alembert das ganze harmonische System auf die Aliquot- oder natürlichen Töne zu begründen versuchte, woher denn auch ihre französ. Bezeichnung Sons harmoniques stammt, und daß man erst von jener Zeit an allgemeiner die Terz als Konsonanz in den Dreiklang, namentlich beim Schlußakkord aufnahm, während sie bis dahin gemeinhin ausgelassen ward, sei historisch noch erwähnt mit der Bemerkung, daß allerdings ein vollständig konsequentes System der Harmonie auf diese A.-Töne sich nicht gründen läßt, daß sie indeß bei speziellerer Berücksichtigung ihrer Entstehung, ihrer Natur und Eigenschaften dem Harmoniker gar bedeutende Fingerzeige geben, indem sich allerdings an ihnen die Entstehung der einfachsten Melodie- (Tonleiter-) Form, wie die Entwickelung der gebräuchlichen Stammakkorde bis auf einen gewissen Punkt subsidiarisch erweisen läßt.

Alizard, Adolph Jos. Louis, ein bedeutender französischer Sänger, geb. 29. Dezbr. 1814 zu Paris, war zuerst Präcentor in mehreren Kirchen seiner Vaterstadt, namentlich auch in St. Eustache, bis er dem Zureden seiner Freunde nachgab und sich seiner schönen, sonoren Baßstimme halber der dramatischen Laufbahn zuwendete. Am 23. Juni 1837 debutirte er bei der Oper in der Partie des Geßler (Rossini's Tell), unternahm dann eine Reise nach Italien zu seiner weiteren Ausbildung und ward nach seiner Rückkunft fest für erste Baßpartien engagirt, welches Fach er auch bis zu seinem frühen Tode, 23. Januar 1850, mit großem Erfolg bekleidete. Namentlich excellirte er in den betreffenden Partien in den Hugenotten, im Robert, Prophet, Freischütz, der Favoritin rc.

Alkäus, einer der größten lyrischen Dichter Griechenlands, auch wohl Musicus scientissimus genannt, weil er die Barbitos (Lyra) erfunden haben soll, wie er denn eben auch als Sänger und Lyraspieler hochgerühmt wird, geb. zu Mitylene auf Lesbos, lebte zu Ende des siebenten und zu Anfang des sechsten Jahrh. v. Chr., war ein Zeitgenosse der Sappho, die er geliebt haben soll, einer der neun Lyriker des alexandrinischen Kanon. Er dichtete in äolischem Dialekt Kriegs- und Freiheitsgesänge, nicht minder aber auch Wein- und Liebeslieder, und bildete namentlich die Form des Strophenbaues wesentlich aus. Die nach ihm genannten Alkäischen Verse bestehen aus vier Gliedern, einem Spondeus (oder Jambus), einem Bacchius, einem Choriambus, und einem Jambus, und die Cäsur fällt gewöhnlich nach dem zweiten Gliede. Hieraus hat sich die vielfach benutzte Alkäische Strophe gebildet, welche aus zwei Alk. Versen und noch zwei Versen verschiedenen Metrums besteht, nämlich:

Digitized by Google

⏓ – | ⏑ – ⏓ ‖ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏓
⏓ – | ⏑ – ⏓ ‖ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏓
⏓ – | ⏑ – ⏓ ‖ – ⏑ | – ⏓
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ | – ⏓

Horaz übertrug diese Strophe in die lateinische Sprache, indem er in seinen Oden oft Gebrauch davon machte, und unter den Deutschen hat sich zuerst Klopstock ihrer mit Glück und großer Gewandtheit bedient.

Alkan, C. V., geb. um 1815, ein sehr bedeutender Pianovirtuos und interessanter Komponist für sein Instrument, lebt in Paris. Er strebt Chopin nach, aber es fehlt der hohe Geist, das tiefe Gefühl und vor Allem der national-charakteristische Hauch, der dieses genialen Todten musikalische Schöpfungen durchweht. In seinen früheren Kompositionen aus dem Ende der dreißiger Jahre bekundet A. den französischen Neuromantiker vom reinsten Wasser, Hector Berlioz auf dem Klavier, aber ohne dessen Kraft und selbstbewußte Keckheit, auch ohne dessen gründliche Studien, während er die äußeren Effecte seines Instruments oft mit feinem Raffinement zu benutzen weiß, und sich in einer Art musikalischer Persiflage, ja in einer karrikirten Weise gefällt, die freilich aller und jeder Innerlichkeit bar und ledig ist. In späteren Werken, z. B. den Préludes pour le Piano ou Orgue (für Orgel ganz unbrauchbar) op. 31, dagegen zeigt sich eine frisch erregte, kräftige Phantasie, ein eigenthümlicher Fonds, eine sorgfältige Gliederung und feine Abgeschliffenheit, mit einem Wort ein sehr bemerkenswerther und erfreulicher Fortschritt, während er andrerseits in seinen Transscriptionen für Piano auf dem von Liszt so trefflich gebahnten Wege fortschreitet und in jeder Beziehung Beachtenswerthes darbietet. Die erwarteten Notizen über seine Lebensumstände sind uns bisher nicht zugegangen.

Alkidămas, ein musikalischer Schriftsteller des griech. Alterthums, lebte etwa 400 v. Chr., war ein Schüler des Gorgias, aus Elea geb. und Lehrer der Beredsamkeit. Seine musikalischen Schriften scheinen indeß mit dem größten Theile seiner Reden verloren gegangen zu sein.

Alkmanischer Vers, ein Theil des Hexameters (s. ds.).

All', Alla, mit den gebräuchlichsten Zusammensetzungen, s. **A,** Präpos., 2 und 3.

Alla breve, eigentlich: nach kurzer Art, noch einmal so kurz — eine Tempobezeichnung, welche andeutet, daß die halben Noten so schnell wie gemeinhin die Viertel genommen werden sollen, während die gebrauchten größeren Noten zugleich den ernsten Charakter des Tonstücks und die gewichtige Vortragsart desselben bemerklich machen. Der Allabrevetakt ist demnach keineswegs dem $^2/_2$ Takte ganz gleich, obwohl er gemeiniglich auf gleiche Weise durch eine große 2, oder einen vertikal durchstrichenen Halbkreis vorn am Schlüssel (**2, ₵**) bezeichnet wird; das ergiebt sich schon daraus, daß man auch den $^4/_2$ Takt mit Alla breve bezeichnet, wie dies z. B. Graun in seinem „Tod Jesu", in der bekannten Fuge „Christus hat uns ein Vorbild gelassen", gethan hat. Wo man andrerseits den Ausdruck wirklich nur als eine Abkürzung der Notenschrift gebraucht (Viertel statt Achtel ꝛc.), da sollte man, wie das sonst auch strenger

Digitized by Google

geschah, lieber alla capella schreiben, um anzudeuten, daß die Noten nicht wie sie aussehen, choralmäßig langsam, sondern in beschleunigterer Bewegung, wie sie beim Kapellgesange im Gegensatz zum Gemeindegesange üblich ist, vorgetragen werden sollen. Die durch den Allabrevetakt angedeutete, zwar schnellere, aber doch zugleich ernstere und markiger accentuirte Vortragsweise kommt natürlich zumeist in Fugen oder ähnlichen kirchlichen Tonsätzen vor, und man bedient sich der Bezeichnung auch im Allgemeinen bei derartigen Kompositionen zur Andeutung des fugenartigen Stils und des dem entsprechenden Vortrags. Es tritt nämlich beim wirklichen Allabrevetakt zugleich eine andere rhythmische Eintheilung hervor, nämlich ein Rhythmus, der stets aus zwei Zeiten, einer schweren und einer leichten, besteht und demgemäß nothwendig auch andere, einfachere und gewichtigere Accente bedingt, als der entsprechende $^4/_4$Takt. Siehe Takt, Rhythmus.

Allan, Carradori-, Sgra., geb. 1803 zu Mailand von deutschen Eltern, hieß eigentlich Munk, nahm indeß um sich zu italienisiren den Namen ihres Gesanglehrers Carradori an, den sie nach ihrer Verheirathung mit dem Engländer Allan beibehielt. Sie begann ihre theatralische Laufbahn schon früh in Mailand mit bedeutendem Glück, ging indeß bald an die italienische Oper in London, wo sie am 12. Januar 1822 zum ersten Male auftrat (als Cherubino in Mozart's Figaro). 1832 bereisete sie gastirend Frankreich, Italien, Deutschland, Rußland, und errang durch ihre treffliche Stimme, außerordentliche Geläufigkeit, solide Schule, anmuthigen Vortrag und reizende Persönlichkeit überall den größten Beifall. Dann kehrte sie nach London zurück, und beschränkte schon um 1840 ihre öffentliche Wirksamkeit bedeutend, um mit dem vollen, unentblätterten Ruhmeskranze von ihrer Laufbahn zurücktreten zu können.

Allatius, Leo (ital. auch Allacci genannt), geb. 1584 auf der Insel Chio, kam 1595 nach Kalabrien und ward später Lehrer am griech. Kollegium zu Rom, dann von Gregor XV. 1622 nach Heidelberg gesendet, um die dortige Bibliothek in Empfang zu nehmen, später Bibliothekar der Barberinischen, und 1661 der Vatikanischen Bibliothek, und starb 19. Januar 1667 zu Rom. Er war ein ausgezeichneter Historiker, Alterthumsforscher und Dichter, ein trefflicher Kopist griechischer Handschriften, und neben seinen wissenschaftlichen Studien und Arbeiten emsig um die mögliche Vereinigung der römischen mit der griechischen Kirche bemüht. Er soll zuverlässigen Nachrichten zufolge, ein Werk De melodis Graecorum geschrieben haben, das bei seiner ausgebreiteten Kenntniß des griech. Alterthums unbezweifelt sehr wesentliche Aufschlüsse über griechische Tonkunst enthalten müßte; indeß ist es bisher noch nicht gelungen, das Mscr. in irgend einer Bibliothek aufzufinden. Noch verdient hier Erwähnung seine Drammaturgia divisa in sette Indici, welche 1666 in Rom erschien, später neu aufgelegt und bis zum Jahre 1755 vervollständigt wurde, und ein höchst vollständiges Verzeichniß aller bis zu den genannten Jahren (die letzterwähnte Ausgabe erschien 1755 in Venedig) in Italien aufgeführten Dramen, auch der musikalischen, also der Opern, enthält.

Alleaumes (Allohm'), Moritz, ein sehr tüchtiger Violinvirtuos und

Digitized by Google

achtungswerther Komponist für sein Instrument, königl. bayrischer Hofmusikus in München, geb. im letzten Viertel des vor. Jahrh. Auf einer Kunstreise, die er 1835 durch das südliche Deutschland unternahm, erwarb er sehr bedeutenden Beifall durch seine Leistungen. Wenige Jahre später hatte er das Unglück, seinen sehr talentvollen Sohn durch Meuchelmord zu verlieren. Nähere Nachrichten über ihn fehlen.

Allegramente, sov. a. Allegro.

Allegranti, Magdalene (nicht Therese), geb. 1754 in Venedig, eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen des vor. Jahrh., betrat, obwohl noch ziemlich unausgebildet, 1771 die theatralische Laufbahn in Venedig, und machte mit ihrer schönen und klangvollen Sopranstimme von bedeutendem Umfange, und durch ihr unverkennbares dramatisches Talent viel Glück. Es war ja damals noch die Zeit, wo die Italiener mehr noch im Auslande als im eigenen Vaterlande mit Ehren und Gold überhäuft wurden, und so ging die junge Künstlerin denn schon im folgenden Jahre nach Deutschland, wo sie, ihre Mängel glücklicherweise einsehend, zunächst den Unterricht des wackern Kapellmeisters Holzbauer in Mannheim genoß und dann am kurfürstl. badischen Hoftheater angestellt ward. Der bekannte musikalische Schriftsteller Dr. Burney lernte sie auf seiner Reise in Deutschland kennen und bewog sie, von ihrem reichen Talent angezogen, sich nach London zu wenden. Dies that sie 1778, und blieb dort, vielfach gefeiert bis 1783, wo sie nach Deutschland zurückkehrte und bei der italienischen Oper in Dresden als Primadonna mit Tausend Dukaten jährlicher Gage angestellt ward. Aber es war ihr Ernst um ihre Kunst und so studirte sie auch hier noch unermüdlich unter des damaligen Kantor Chr. E. Weinlig Leitung fort, der gleichzeitig als Accompagnist bei der ital. Oper fungirte. Immer mehr vervollkommnete sie sich in Gesang und Darstellung und ward eine der größten Zierden der italienischen Bühne, ein hochgefeierter Liebling des Dresdner Publikums bis zum Jahre 1798, wo sie mit den mannichfachsten Anhänglichkeitsbeweisen ehrenvoll entlassen, aufs Neue einem sehr vortheilhaften Rufe nach London umsomehr folgen zu müssen glaubte, als sie sich schon 1787 an einen englischen Gardeoffizier, Namens Harrison, einen Irländer von Geburt, verheirathet hatte. Auch hier wartete ihrer eine glänzende Stellung, allein bald machte sich leider eine Abnahme ihrer Stimmmittel bemerkbar, die in ihrem eigenen Interesse die Künstlerin veranlaßte, schon 1801 ihrer künstlerischen Laufbahn zu entsagen. Wie sie schon früher mit Neigung der Ausbildung jüngerer Talente einen Theil ihrer Muße gewidmet, so that sie dies nun noch im weiteren Umfange. Später scheint sie mit ihrem Gatten nach Irland sich zurückgezogen zu haben; ihr Todesjahr ist unbekannt.

Allegretto, ein wenig schnell und lebhaft, gemeinhin als Mittelglied zwischen Andante und Allegro angenommen; die so bezeichneten Tonstücke sind im Charakter angenehmer Heiterkeit vorzutragen, ohne zu scharf markirte Accente und namentlich ohne Beimischung einer wirklich leidenschaftlichen Färbung. — Das seltener vorkommende Allegrettino bezeichnet gemeinhin ein kurzes Allegretto, gewöhnlich auch mit etwas langsamer gehaltenem Tempo.

Digitized by Google

Allegrezza, oder **allegria**, Lebhaftigkeit, Munterkeit; daher con all., lebhaft, munter — gewöhnlich sov. als Allegretto.

Allegri, Domenico, ein römischer Komponist, von dem wir nur aus Baini's Nachrichten wissen, daß er vom 3. April 1610 bis Ende 1629, wo er wahrscheinlich gestorben ist, Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom war. Gedruckt ist von ihm ein Kirchentonwerk zu Rom 1617, unter dem Titel: Modi, quos expressis in choris fecit Dominicus Allegrius Romanus, musicae praefectus in basilica liberiana. Darin finden sich unter Andern auch ein Sopransolo mit Geigen — con sordinelle, wie sie damals genannt wurden —, sodann ein Duett für zwei Tenöre und ein Baßsolo, ebenfalls mit Geigen begleitet.

Allegri, D. Filippo, geb. 1768 in Florenz, soll Requiem's, Messen und andere Kirchenstücke komponirt haben, wie Czerny in seinem „Umriß der Musikgeschichte" angiebt. Uns ist weder von seinen Kompositionen, noch über sein Leben etwas Näheres bekannt geworden.

Allegri, Gregorio, der berühmte italienische Komponist, angeblich aus der Familie des Correggio stammend, geb. zu Rom um 1580, starb daselbst am 18. Febr. 1652 nach Baini's Angabe (nicht am 16. Febr. 1640) und ward in der Kirche Sta. Maria in Vallicella begraben. Er hatte unter Nanini Musik studirt, und ward vom Pabst Urban VIII. von Fermo, wo er Benefiziat an der Kathedralkirche war, am 6. Dezbr. 1629 in das Kollegium der päpstlichen Sänger zu Rom angeblich als Altist, in Wahrheit aber seines bedeutenden Kompositionstalents halber, aufgenommen. Von seinem Leben ist nichts weiter bekannt, als daß er außerordentlich wohlthätig, und höchst freigebig gegen Arme und Gefangene war. Schon während seines Aufenthalts in Fermo hatte er zwei Bände Concerti zu 2, 3 und 4 Stimmen herausgegeben, die in Rom 1618 gedruckt wurden und dem Herzog Joh. Angelus Altaemps gewidmet waren, und nicht minder zwei Bände Motetten zwei- bis sechsstimmig, dem Erzbischof Pietro Dino von Fermo zugeeignet (Rom, 1620), wie denn auch in der Sammlung des Fabio Costantini einzelne Motetten von A. sich finden. Viele seiner Kompositionen befinden sich im Mscr. in dem Archive der Kirche Sta. Maria in Vallicella und des Collegium romanum, namentlich aber auch im Archive der päpstl. Kapelle, für welche er außerordentlich thätig war. Unter den Letzteren zeichnen sich eine Motette und eine Messe zu acht Stimmen: Christus resurgens ex mortuis, namentlich aber das große zweichörige Miserere zu neun Stimmen aus, das seinen Namen vorzugsweise bis auf die Gegenwart herab allgemeiner bekannt erhalten hat, da es noch jetzt regelmäßig in der heiligen Woche alljährlich zu Rom in der Sixtinischen Kapelle ausgeführt wird und in der That einen erhabenen, wunderbar ergreifenden Eindruck hervorbringt, was nicht allein der besonderen Feierlichkeit und dem Cerimoniell der Ausführung oder dem schönen, in neuester Zeit freilich nicht mehr so vortrefflichen Vortrage durch die päpstl. Sänger zugeschrieben werden darf, wie sich Jeder, der nicht ganz ohne Sinn für alte gute Kirchenmusik ist, leicht selbst überzeugen kann. Ob Baini's Versicherung, dieses Miserere sei in der Kapelle niemals in vollständigen Stim-

Digitized by Google

men vorhanden gewesen, sondern habe sich nach und nach durch die Sänger selbst so herausgebildet, wie wir's jetzt kennen, und erst im 18. Jahrh. sei auf päpstlichen Befehl die damalige Gesangsweise zur stehenden Norm erhoben worden — ob diese Angaben wirklich begründet seien, muß allerdings dahingestellt bleiben; sehr große Wahrscheinlichkeit wird man ihnen indeß doch kaum beilegen können. Früher war die Mittheilung dieses Stückes, wie namentlich der übrigen Sixtinischen Gesänge für die Charwoche, bei Strafe des Kirchenbannes verboten. W. A. Mozart aber hat es bei seiner Anwesenheit in Rom 1770 nach zweimaligem Anhören niedergeschrieben, und kurz darauf ward es in London (1771), später in Paris (1810) und dann in der in Leipzig erschienenen Musica sacra gedruckt. Die Zweifel, die von sonst häufig sehr unkritischer Seite her an der Wahrheit des, unsern Mozart betreffenden Faktums zu erregen versucht worden, lösen sich durch die authentische Nachricht darüber in den Briefen Leop. Mozart's an seine Gattin so vollkommen, daß man in der That kaum ihre Entstehung zu begreifen vermag. — Aber auch Instrumentalkompositionen hat Greg. Allegri geschrieben und es finden sich deren im Collegium romanum und zwar in der Mscr.-Sammlung aus der Bibliotheca Altaempsiana, welche die schönsten, meist ungedruckten Kompositionen aller bedeutenderen Tonsetzer des 16. und Anfangs des 17. Jahrh. enthält, und von denen, wie Baini sagt, „die interessantesten für die Geschichte der Musik grade die Instrumentalkompositionen Greg. A.'s sein mögen, aus welchen man nicht nur das große Genie dieses gelehrten Mannes, sondern auch die Anfänge einer Erfindung erkennen kann, welche später so weit und mannichfach ausgebildet ist, daß man damit sogar menschliche Leidenschaften zu malen und ohne Worte verständlich zu machen gewußt hat."

Allegrissimo, der Superlativ von Allegro — außerordentlich geschwind; als Tempobezeichnung dem Presto assai entsprechend, doch gemeiniglich mit dem charakteristischen Nebenbegriff des Freudigen und Heitern ohne wilde Leidenschaftlichkeit — die Bezeichnung ist ziemlich außer Gebrauch gekommen.

Allegro, geschwind, munter, hurtig — mit Bezug auf die Bewegung, in welcher ein Tonstück oder ein Satz desselben ausgeführt werden soll; es deutet den vierten Hauptgrad unter den fünf Graden musikalischer Bewegung an, und steht zwischen Andante und Presto, ist indeß in Bezug auf das Zeitmaaß selbst mehr als jeder andere musikalische Bewegungsgrad verschiedenen Abstufungen unterworfen, die durch eine Anzahl von Beiwörtern ausgedrückt werden, vermöge deren die Bewegung rein äußerlich (oder auch nach dem Charakter des Tonstücks) sich modificirt. Die gebräuchlichsten dieser Abstufungen sind: **Allegro** assai, **A.** con brio (brioso), con fuoco, **A.** di molto, sehr schnell und lebhaft; **A.** furioso, leidenschaftlich schnell; **A.** giusto, in angemessen schnellem Tempo; **A.** ma non tanto, **A.** ma non troppo, nicht zu schnell; **A.** moderato, (A. commodo), mäßig schnell, etwa zwischen Allegro und Allegretto die Mitte haltend; **A.** risoluto, feuriges, entschlossenes Allegro; **A.** vivace, lebhaftes A. ꝛc. Daß in Betreff der charakteristischen Erfindung und des Vortrags das Allegro den direkten Gegensatz des Adagio bildet, bedarf wohl der

Digitized by Google

Erwähnung kaum. Der Gang der Melodie ist frischer, feuriger; die rhythmischen und dynamischen Accente kräftiger und markirter, die Passagen brillanter. Demgemäß verlangt auch der Vortrag des A. vor Allen Kraft, Fülle, Bestimmtheit des Tons, und Sicherheit, Deutlichkeit, Nachdruck, Zierlichkeit und Glanz in der Ausführung namentlich der Rouladen ꝛc., Rundheit und perlende Deutlichkeit der Noten, die z. B. nur da inniger geschleift werden, wo es ausdrücklich vorgeschrieben ist oder wo eine besondre cantable Stelle es nothwendig macht; die übrigen Noten werden gemeinhin mit einem gewissen Nachdruck abgestoßen, der dem Vortrage mäßig geschwinder Sätze im Allgemeinen eigen ist, ohne daß indeß dabei die sogenannten accentuirten Noten etwas von ihrem innern Gehalte verlieren dürfen. Es versteht sich von selbst, daß diese allgemeinen Vortragsbemerkungen stets mit dem Charakter und dem besondern Inhalte des betr. Satzes in Einklang gebracht und demgemäß modificirt werden müssen, denn das A. verträgt sich mit dem Ausdrucke sehr verschiedener Empfindungen, und es wäre widersinnig, wollte man z. B. ein **A.** maestoso (würdig, erhaben) und ein **A.** scherzando (scherzend, neckend) in gleicher Weise vortragen. — Soweit der Inhalt eines A.-Satzes auf Gefühle sich bezieht, werden hauptsächlich die munteren, freudigen, heiteren Empfindungen sich darin darstellen lassen — hierauf beziehen sich gemeinhin auch die oben schon erwähnten Bezeichnungen allegramente und con allegrezza. Aber auch das Gebiet der Leidenschaften umfaßt dieser Bewegungsgrad, und Zorn, Verzweiflung, erhabener Muth, Kampfesfreude, Siegesjubel ebenso, wie das Unterliegen in wilder Vernichtung, das Austoben in heftigster Wuth ꝛc. kann seinen Ausdruck darin finden. Wie verschieden sich dadurch der Charakter sowohl in der Erfindung Seitens des Komponisten, als im Vortrage Seitens des Ausführenden gestalten muß, liegt auf der Hand, und zur näheren Bezeichnung bedient man sich auch hier einer Menge von Beiwörtern, wie auch schon ein Theil der oben angeführten Bewegungsprädikate bis auf einen gewissen Grad den Vortragscharakter andeutet. — Außerdem bezeichnet **Allegro** aber auch ein ganzes, für sich bestehendes Musikstück oder auch einen, gemeinhin den ersten Satz größerer Instrumentalstücke, Symphonien, Quartetten, Sonaten, Konzerte ꝛc., der in geschwinderer Bewegung, im Gegensatz zum nachfolgenden Adagio oder Andante vorgetragen werden soll S. auch Tempo.

Allegro di bravura, eine in brillantem Stil gehaltene, schwierige Komposition, gemeinhin ein Virtuosenstück für ein einzelnes Instrument (Pianoforte, Violine, Violoncell ꝛc.), in schnellem Tempo. **A.** di Concerto (de Concert) in derselben Bedeutung gebraucht, wie A. di brav.

Allelujah, Hallelujah, ein hebräisches Wort, zumeist in den Psalmen vorkommend, bedeutet eigentlich: Lobet den Herrn, ist in den Uebersetzungen der Bibel aus dem Grundtexte in die verschiedenen Landessprachen übergegangen, und wird als vollkommen eingebürgert von den Kirchenkomponisten aller Zeiten und Völker in Messen, Oratorien und anderen Gesängen gebraucht (häufig mit der eigentlich unrichtigen Accentuation Hallélujah, von so manchem Komponisten auch nach Bedürfniß oder Gefallen willkürlich bald mit dem einen, bald mit

Digitized by Google

dem andern Accent, so z. B. selbst von Händel in dem unübertroffenen und unübertrefflichen Hallelujah-Chore seines „Messias", der den Meister allein unsterblich gemacht haben würde). Mit dem Worte A. beginnt und schließt der letzte (150.) Psalm, während derselbe auch die hauptsächlichsten Instrumente der Hebräer aufzählt, mit denen sie Jehovah das Allelujah singen sollen. Der einst angeregte Streit, ob das Wort günstig für die musikalische Komposition sei, ist ein höchst müßiger, und durch die schon Jahrhunderte alte Praxis der Tonsetzer längst widerlegt; es mag hier nur darauf hingedeutet sein zum Beweise, auf welche Kleinlichkeiten und nutzlose Spitzfindigkeiten bisweilen gelehrte Leute verfallen, von denen in solchen Fällen heute noch das Wort Ap. Gesch. XXVI. 24. gilt. — Ps. 113—117 heißt bei den Juden das große Allelujah oder Hallēl, nach Angabe der Talmudisten vom König Hiskia verfaßt und später in die Tempelliturgie eingeführt, melodisch mit dem Chalil begleitet, und sonst von den Leviten zwischen den zwei Abenden, an denen man die Osterlämmer schlachtete, vom Volke in der Nacht, in welcher das Passahlamm verzehrt wurde, vor und nach der Mahlzeit gesungen; außerdem zu Pfingsten, wie am Laubhüttenfeste täglich von den Leviten im Vorhofe des Tempels, und in gleicher Weise am Feste der Tempelweihe, das nach der Zeit des Judas Makkabäus stets in den Tagen vom 20.—27. des Monats Chislev (etwa Anfang Dezbr.) gefeiert wurde. Die Sitte hat sich bis heute erhalten; man betet das große Hallel zu denselben Zeiten, jedoch an den sechs letzten Ostertagen und außerdem an jedem Neumond nur „halb Hallel", nämlich mit Weglassung von Ps. 115—116, 12. In die Liturgie der christl. Kirche ging das A. schon früh aus der Kirche zu Jerusalem über und ward zunächst am Oster- und Pfingstfeste, später aber an allen Sonn- und Festtagen gesungen, bis Gregor I. dessen Weglassung während der Fastenzeit verordnete, um die heilige Trauer nicht zu unterbrechen, und es erst am Osterfeste als Gesang der Freude wieder anstimmen ließ, während indeß die morgenländische Kirche diese Auslassung nicht eingeführt hat. Auch in den Intonationen und Responsorien der protestantischen Kirche wird es, der alten Sitte treu, vielfach gebraucht. Vergl. Aevia.

Allemande. 1) Mit dem Worte bezeichnete man im vorigen Jahrhundert ein nicht tanzbares Tonstück im $^4/_4$ Takt, ernsthafter Bewegung, das einen Theil, häufig den Anfang der sogenannten „Suiten" (s. ds.) bildete, wie sie für Klavier oder auch für Orchester damals, gewissermaßen als Vorläufer der heutigen Sonatenform, gebräuchlich waren und wie wir sie z. B. von Händel und den Bach's noch besitzen. Namentlich war es K. Phil. Em. Bach, der bei seinen derartigen Klavierkompositionen die freiere oder sogenannte galante Schreibart in diesen Formen entwickelte und allmälig verbreitete und heimisch machte. Jetzt ist diese Form nicht mehr üblich, und man könnte höchstens einen Anklang davon noch in den langsameren Einleitungssätzen (Maestoso, Adagio ꝛc.) sehen, wie sie zum Theil in Sonaten, häufiger in Symphonien, dem ersten Allegrosatze bisweilen vorherzugehen pflegen. 2) bedeutet A. auch einen deutschen Nationaltanz im $^2/_4$ Takt mit dem Ausdruck jugendlichen Frohsinns und selbst ausgelassener Heiterkeit — und endlich 3) einen in Schwaben und in

Digitized by Google

der vordern Schweiz gebräuchlichen Nationaltanz heitern Charakters im Tripeltakt, nach Ländlerweise, einen sehr schönen Tanz, wenn er mit leichter Grazie ausgeführt wird. Die Tanzenden stehen paarweise oder im Kreise hintereinander, oder zwei Tänzer, jeder zwischen zwei Tänzerinnen, einander gegenüber; der Schritt ist – ◡ ◡, und die Touren sind zum Theil schwierig auszuführen ohne die Anmuth zu verletzen, da sie in der Haltung des Oberleibes und den Armumschlingungen eine natürliche, durchaus ungezwungene Beweglichkeit fordern. Uebrigens besteht diese A. nur aus drei sogenannten pas marchés, ganz geschliffen, bald vor, bald zurück, selten walzend. Die Tanzmanier wie die Musik dazu soll ursprünglich aus dem Elsaß stammen, und wurde, freilich mit sehr spärlicher Benutzung deutscher Motive zur Zeit Ludwigs XIV. auf der französischen Bühne als Balletproduktion einheimisch gemacht, gewissermaßen als ein Symbol, wie der leichtblütige Franzose sich den deutschen Charakter im Tanze ausgedrückt denkt. Später unter dem ersten französischen Kaiserreiche wieder in Paris auf die Bühne gebracht, gefiel sie so außerordentlich, daß sie lange Zeit hindurch fast in jedem Zwischenakte getanzt werden mußte.

Allentando (auch Allentato), zögernd, nachlassend, sinkend. **Allentamento**, die Zögerung. Meist sov. a. rallentando, doch auch insonderheit bei Kadenzen gebraucht, wo die Singstimme (oder das Soloinstrument) allmälig von der Höhe in die Tiefe geht.

Alle Saiten, ital. tutte corde, bezeichnet, daß auf dem Pianoforte die bezeichneten Stellen ohne Verschiebung, so daß die Hämmer alle Saiten des einzelnen Tons treffen, gespielt werden sollen; kommt übrigens nur vor, wenn das una corda (s. S. 21) vorangegangen ist.

Allgemeiner Baß, sov. a. Generalbaß (bassus generalis), eine ziemlich ungewöhnlich gewordene Bezeichnung.

Allison (Aellisn), Richard, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. ein sehr verdienter englischer Komponist und Musiklehrer. In seiner erstgenannten Eigenschaft gehörte er dem Verein der zehn Musiker an, welche die 1594 in London erschienenen, noch jetzt gebräuchlichen Psalmmelodien in Stimmen setzten, und gab außerdem allein ein Tonstück: The Psalms of David in meter 2c. (London, 1599) heraus, in welchem er das Kunststück ausführte, daß die vier Stimmen in dem Buche so angebracht sind, daß sie ohne erst ausgeschrieben werden zu müssen, von vier um einen Tisch herumsitzenden Personen sofort aus dem Buche gesungen werden können. Weit höher denn als Komponist aber schätzte man ihn als Lehrer der Musik ob seiner hohen, wirklich echten Kunstliebe und Begeisterung, vermöge welcher er nicht nur talentlose oder unfähige Schüler unerbittlich von seinem Unterrichte zurückwies, sondern auch vor allen Dingen jede mechanische, äußerliche Abrichtung und Dressur vermied, und überall das tiefere, geistige Element der Tonkunst zur wahren Bildung und Veredlung voranstellte und seine Schüler auf die Wege der echten Kunst zu führen trachtete. Beklagenswerth genug, daß man schon damals wie heute noch vielfach, derartige sich ganz von selbst verstehende Eigenschaften eines Musiklehrers als etwas Besonderes zu rühmen in der Lage sich befand!

Digitized by Google

Allmälig, ital. poco a poco, auch wohl: poi a poi.

Allons enfants de la patrie (Allóng sangfáng de la patri), Anfangsworte des unter dem Namen der Marseillaise (s. ds.) bekannten französischen Nationalgesanges.

Alltöniges Horn, Cor omnitonique, s. Horn.

Almeida, Antonio, ein portugiesischer Tonkünstler, zu Anfange des 17. Jahrh. in Oporto geb., in der Tonkunst und den schönen Wissenschaften hochgebildet, auch als Dichter, namentlich im komischen Genre sehr geschätzt, und um 1614 etwa, nach mehreren größeren Reisen, Kapellmeister an der Kathedrale seiner Vaterstadt — ein seiner Zeit außerordentlich berühmter Orgelspieler und Komponist. Er darf nicht verwechselt werden mit Fernando **d'Almeida** (vielleicht seinem Bruder?), der auch im ersten Viertel des 17. Jahrh. zu Lissabon geb., 1638 in das Kloster zu Thomar trat, 1656 Visitator seines Ordens wurde und am 21. März 1661 starb. Dieser war ein sehr beliebter und berühmter Kirchenkomponist, ausgezeichneter Schüler des Duarte Lobo (Eduardo Lopez), Domkapellmeisters zu Lissabon, und seine Lamentationen, Responsorien und die Miserere für die letzten Tage der Charwoche, wurden außerordentlich geschätzt. König Johann V., der sie einmal im Kloster von Thomar hörte, begehrte eine Abschrift davon für seine Kapelle, die er auch erhielt, und welche neben einer großen zwölfstimmigen Messe und mehreren anderen Kompositionen A.'s noch im Mscr. in der k. Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt wird.

Almeloveen, Theod. Jans. von, geb. zu Mydregt in den Niederlanden 24. Juli 1657, gest. als Professor zu Harderwick 28. Juli 1712, gab 1684 ein Werk: Inventa novantiqua, heraus und handelt in dem dieser Schrift vorangestellten Rerum inventarum Onomasticon auch von den Erfindern im Gebiet der Tonkunst.

Almenräder, Karl, geb. 1786 zu Ronsdorf im Jülich'schen, Sohn eines unbemittelten Lehrers, der zwar selbst ein recht braver Klavierspieler und Flötist war, aber das früh erwachte musikalische Talent des Sohns nicht sonderlich zu pflegen vermochte, da die Sorge für den Unterhalt seiner Familie seine Zeit und Kraft viel zu sehr anderweitig in Anspruch nahm. Indeß suchte unser A. nach Möglichkeit sich selbst fortzuhelfen und hatte einige Fertigkeit auf Klavier, Horn und Flöte sich zu eigen gemacht, als er in seinem 13. Jahre ein altes Fagott zum Geschenk erhielt, dem er eine ganz besondere Vorliebe zuwendete, so daß er ohne fremde Anleitung bald im Stande war, in den kleinen, von seinem Vater veranstalteten Konzerten die erste Fagottstimme zu übernehmen, auch nicht lange nachher, nachdem er von eignem, sauer erspartem Gelde ein besseres Instrument angeschafft, als Solobläser aufzutreten. 1808 kam er mit seinem, als Pfarrschullehrer dahin versetzten Vater nach Köln, erwarb sich hier durch seine Bescheidenheit, seinen Fleiß und seine Kunstliebe viele Freunde, trat namentlich auch zu Bernhard Klein in ein freundschaftliches, in musikalischer Beziehung ihm sehr förderliches Verhältniß, und ward dort 1810 an der neuerrichteten Musikschule als Lehrer für sein Instrument angestellt, und 1812 als

Fagottist im Frankfurter Stadttheaterorchester, wo er unter des wackern und strengen Direktor Schmitt Leitung sich wesentlich vervollkommnete und auch zuerst als Komponist für sein Instrument auftrat. Die kriegerischen Zeitläufte indeß, welche ihm auch die Gelegenheit zu Unterrichtsstunden raubten und seinen kleinen, durch Anfertigung von Fagottröhren unter mannichfachen Mühseligkeiten errungenen Nebenverdienst ebenfalls auf Null reducirten, nöthigten ihn 1814 zum Aufgeben seiner Stellung; er begab sich nach Köln und Krefeld, ging 1815 als Musikdirektor des dritten preuß. Landwehrregiments mit nach Frankreich, und kam als solcher 1816 zum 34. Linieninfanterieregiment nach Mainz, wo er im nächsten Jahre als Fagottist in das Theaterorchester eintrat. Hier war es Gfrd. Weber, der sein bedeutendes Talent erkannte und es auf alle mögliche Weise zu fördern suchte. A. ging auf W.'s damals schon veröffentlichte Ansichten über die Akustik der Blasinstrumente ein und bildete sich dadurch zu dem rühmlichst bekannten Verbesserer der Holzblasinstrumente, namentlich aber des Fagotts aus, als welcher er stets einen höchst ehrenvollen Platz behaupten wird. 1820 verließ er seine äußerst prekär gewordene Stellung in Mainz und siedelte abermals nach Köln über. Da es ihm aber hier für den Unterricht namentlich an guten Blasinstrumenten mangelte, so faßte er den Entschluß, eine Werkstatt zu Verfertigung derselben zu errichten. Der Versuch gelang; die erste Flöte ward ihm mit sechs Louisd'or bezahlt, und er verfertigte dann noch zwölf Flöten und sieben Klarinetten. Indeß war seine Gesundheit so geschwächt, daß er bald auch diese Thätigkeit wieder aufgeben mußte, und der Ruf als erster Fagottist in die herzogl. Nassauische Kapelle zu Biberich im Jahr 1822 kam ihm sehr erwünscht. Hier blieb er bis an seinen Tod, 14. Septbr. 1843, unermüdet thätig für die Kunst, führte auch die obere Leitung der schon früher von Schott in Mainz errichteten Fagottfabrik, aus welcher die nach Gfrd. Weber's Grundsätzen nach A.'s Angaben und Verbesserungen verfertigten Fagotts hervorgehen, die durch größeren Umfang, volleren, schönen Ton und leichtere und bequemere Spielart sich sehr vortheilhaft auszeichnen. Ueber diese Verbesserungen hat A. sich in einer kleinen, bei Schott erschienenen Schrift ausführlicher verbreitet. Von seinen Kompositionen, darunter vier große Konzerte für Fagott, Fantasien für Harmoniemusik, auch ein Vaterunser für Chor mit Orchester, ist nur wenig im Drucke erschienen. Sie zeugen von einem redlichen und ehrenwerthen Streben, und A. hat damit in den von ihm gegebenen Konzerten (so auch auf einer größeren Kunstreise durch Holland) ebenso wie durch seinen schönen Ton, innigen Vortrag und bedeutende Virtuosität stets großen Beifall geerntet.

Alouette, Jean François l', geb. 1651, gegen Ende des Jahrhunderts ein bedeutender Violinist am Orchester der großen Oper zu Paris, ein Zögling Lully's, und sehr beliebter Ballet- und Zwischenspielkomponist. Ein tüchtiger Musiker überhaupt und namentlich mit großer Gewandtheit im Dirigiren begabt, ward er um 1700 als Musikdirektor an die Notredamekirche zu Versailles berufen, wo er 1. Septbr. 1728 starb.

Aloysius (eigentlich Alovisi), Joh. Bapt., ein Minoritenmönch, Baccalaureus der Theolog., und Musikdirektor zu Bologna, seiner Vaterstadt, wo er

Digitized by Google

etwa um 1570 geb. wurde. Er war ein sehr geachteter Kirchenkomponist, dessen erste vierstimmige Motetten auf die Festtage des ganzen Jahres 1587 in Mailand erschienen. Später wurden vierstimmige Messen, 2—6stimmige Motetten, Konzerte, auch vier- bis achtstimmige Litaneien seiner Komposition gedruckt, die sämmtlich nicht ohne Werth und für den Geschichtsforscher als Probe des Geschmacks damaliger Zeit (auch in sehr gesuchten Titeln, wie heutzutage wieder ähnlich) von Bedeutung sind.

Aloysius, Joh. Pet., s. Palestrina.

Alpenhorn (oder Alphorn), ein Blasinstrument aus Baumrinde, das den Hirten auf den Schweizeralpen zu Signalen beim Aus- und Eintreiben der Heerden dient. Es ist gegen drei Fuß lang, nach unten zu etwas gekrümmt, wie wir ein Instrument ähnlicher Form und zu gleichem Zwecke auch auf den Dörfern und in den Ackerstädten Norddeutschlands finden. Auf jenem Alphorn wird auch der sogenannte Kuhreigen oder Kuhreihen (Ranz des vaches), theils beim Austreiben der Thiere, theils auf den Weideplätzen geblasen (oft auch gesungen), dessen Melodie durch ihre Einfachheit und ihre eigenthümliche Wiederspiegelung schweizerischen Gemüthslebens so außerordentlich anzieht und, wo sie dem Alpensohne in der Fremde ins Ohr tönt, das schmerzlichste Heimweh in ihm erweckt. Bekanntlich war sonst bei den in auswärtigen Militairdiensten stehenden Schweizertruppen (in Frankreich einst selbst bei Todesstrafe) verboten, den Kuhreigen zu singen oder zu spielen, weil er die Soldaten zur Desertion verleitete, wofür nicht wenige Beispiele vorlagen. Im Kanton Appenzell soll noch der alte, echte Kuhreigen gebräuchlich sein; wir theilen ihn hier mit.

Bspl. 18.

Adagio. Allegro. Adagio. Allegro. Adagio.

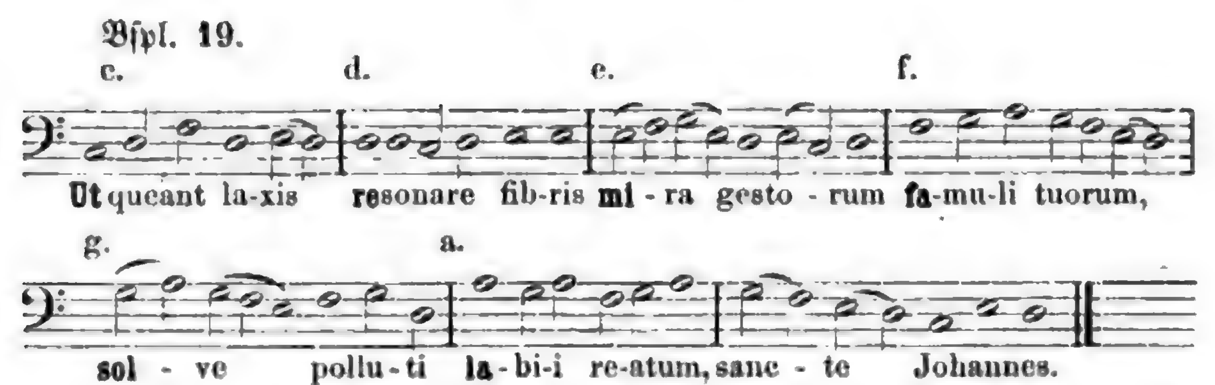
Digitized by Google

Alphabet, bezeichnet eigentlich die beiden ersten Buchstaben der griechischen Buchstabenreihe, welche Alpha (α) und Beta (β) genannt werden; dann die gesammte Buchstabenreihe einer Sprache, sov. a. ABC. Musikalisches Alph. ist also die gebräuchliche Reihenfolge der Namen der Töne. Diese sind nun zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern natürlich verschieden gewesen, haben sich indeß meist an die Buchstaben der Sprache mehr oder minder angelehnt, und es sind von diesen wirklichen Namen der Töne die zur Erleichterung der Auffindung und Auffassung melodischer Kombinationen bald so, bald anders gewählten Buchstaben- oder Sylbenbezeichnungen wohl zu unterscheiden. Die Mythe erzählt, Hermes habe die viersaitige Lyra erfunden und so hätten die Alten auch nur vier Töne gehabt, welche im Verhältnisse von zwei Quarten zu einander gestanden, womit wohl die spätere Eintheilung des griech. Tonsystems in Reihen von vier Tönen (Tetrachorde, s. ds.) gerechtfertigt werden sollte. Aber nach den Nachrichten der bewährtesten Schriftsteller waren die ältesten Harfen auch schon mit sieben Saiten bespannt, und die Hirten- oder Panflöte aus sieben Röhren zusammengesetzt. Es läßt sich daher wohl das ursprüngliche Vorhandensein von sieben Tönen, wenn auch nicht in der regelmäßigen Intervallenfolge unserer modernen Tonleiter, annehmen — wissen wir doch auch, daß die sieben ersten Buchstaben des Alphabets bei den Griechen zur Bezeichnung der verschiedenen Töne dienten, während andrerseits die vier Töne des Tetrachords (also mathematisch betrachtet) mit den Sylben τα, τη, τω, τε (ta, tē, to, tĕ) bezeichnet wurden, wobei, falls der letzte Ton des einen Tetrachords (tĕ) gleichzeitig der Anfang eines neuen war, diese Benennung in ta gewechselt ward — also Solmisation und Mutation (s. unt.) schon hier. Pythagoras änderte theilweise die Namen der griechischen Tonreihe, indem er leichter auszusprechende an die Stelle schwierigerer setzte, und später, etwa zur Zeit des Boethius (ums Jahr 500 n. Chr.) beseitigte man eben um der Schwierigkeit willen die griechischen Tonbezeichnungen gänzlich und setzte die einfacheren lateinischen (a b c d e f ꝛc.) an deren Stelle, doch so, daß man jedem Tone der damals gebräuchlichen vier Tetrachorde — zwei Oktaven — eine besondere Benennung gab: a b c d e f g h i k l m n o p, wo a zu h, und h zu p je eine Oktave bildete. Papst Gregor I. erkannte die Unbequemlichkeit dieser Bezeichnung bei der Erweiterung des Oktavensystems und führte sie deshalb wiederum auf die ursprünglichen sieben Töne a—g zurück. Hier war nun das A der Ausgangspunkt und blieb es bis ins neunte Jahrh., wo zur Zeit des Mönchs Odo, dem später auch Hucbald (s. ds.) folgte, der Ton G in der Tiefe (bezeichnet durch das griechische Γ — Gamma; daher von diesem alten Ausgangspunkte der Leiter auch die noch gebräuchliche französ. Bezeichnung der Tonleiter mit gamme) hinzugefügt, doch noch nicht so allgemein angenommen wurde, daß man nicht den bekannten Mönch Guido von Arezzo (s. ds.) ein Jahrhundert nachher als den Erfinder dieser Erweiterung hätte ansehen können. Uebrigens bedurfte man noch eines halben Jahrtausends, ehe man diese Erweiterung nach der Tiefe hin bis zum C fortsetzte, das erst zu Anfange des 16. Jahrh. durch Giuseppe Lazarino, statt des bis dahin gebräuchlichen A,

Digitized by Google

als damals tiefster Ton der Leiter, zur Basis derselben festgestellt ward. Seit jener Zeit ist denn das musikalische Alph. auch in dieser Weise festgehalten worden. Allerdings sollte nun die Reihenfolge c d e f g a **b** heißen, wie dies früher auch in der That der Fall war. Indeß als man später auf dieser siebenten Stufe h und b als zwei verschiedene Töne gebrauchte, nannte man das jetzige b das runde und den Ton h das viereckige b, wahrscheinlich wegen der eckigen Figur des Quadrats (♮), womit man damals den Ton h bezeichnete. Man gab nämlich in der ältern Musik dem Ton h zwei Saiten, denn er wurde nach dem Verhältniß des Tetrachords doppelt als h und als b gebraucht; in letzterem Falle stand auf der siebenten Stufe wirklich b, was man auch mit der Ueberschrift cantus mollis — das weiche b — bezeichnete. Wenn dagegen auf der sogenannten b-Saite h genommen werden sollte, so setzte man das ♮, oder auch die Ueberschrift cantus durus — das harte b. In dieser Weise ist unser jetziges musikalisches Alphabet c d e f g a h allmälig entstanden, was, wie sehr deutlich erkennbar, ganz und gar auf dem alten Systeme des Papstes Gregor, dem Abecediren (s. Seit. 29), beruht. — Andere Völker, Italiener, Franzosen rc. bedienen sich indeß anderer Tonbezeichnungen, haben sonach ein anderes mus. Alph., das sehr wesentlich in den Benennungen von dem bisher entwickelten abweicht, aber ebenfalls auf altem Herkommen beruht. Man behauptet gemeinhin, der schon erwähnte Guido von Arezzo habe zu Anfange des 11. Jahrhunderts die Erfindung der Hexachorde (s. ds.), also der Tonreihen von sechs Tönen, an Stelle der bis dahin üblichen Tetrachorde gemacht, den bis dahin gebräuchlichen Tonumfang von A bis $\bar{a}$ sehr wesentlich durch Hinzufügung des G und der Töne $\bar{b}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ erweitert, und demgemäß auch die Namen der Noten in ut, re, mi, fa, sol, la abgeändert. Die neuere Forschung hat unwiderleglich dargethan, daß es mit dieser wie mit manchen anderen ihm zugeschriebenen, neuen Erfindungen Guido's in der Musik Nichts ist. Von dem Herachord in dem gebräuchlichen Sinne ist bei ihm nirgend die Rede, und die Erweiternng des Tonsystems erklärt er selbst als eine schon vorhandene, von den Modernen eingeführte, wie man denn, beiläufig bemerkt, damaliger Zeit in Kirchengesängen wenigstens sich scheuete, von diesem erweiterten Tonumfange Gebrauch zu machen. Die erwähnten, den Notennamen angeblich substituirten Sylben, entnommen einem damals bekannteren Gesange auf Johannes den Täufer (den Schutzpatron der Sänger als „Stimme eines Predigers in der Wüste", namentlich bei Heiserkeit als Helfer angerufen), sollten keineswegs an die Stelle der alten Notenbezeichnungen treten, sondern waren nur bestimmt, das Treffen der einzelnen Tonstufen zu erleichtern, da die einzelnen Zeilen des erwähnten Gesanges stets um eine Tonstufe höher beginnen (Näheres unter Guido). Jener Gesang lautete:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solve polluti
Labii reatum,
Sancte Johannes.

und die dazu gehörige Melodie wird sich etwa so darstellen lassen:

Es sollte also das Verhältniß der Strophenabschnitte dieses bekannten Gesanges mit den regelmäßig steigenden Anfangstönen und den zufällig darauf fallenden Sylben dem Gedächtniß und dem Ohre fest eingeprägt werden. Dadurch, ist Guido's Meinung, werde der Sänger leicht alle möglichen Tonverhältnisse in den Kompositionen damaliger Zeit treffen lernen, da bekanntlich damals keine Melodie bis in den siebenten Ton hinaufgehen durfte, ja die Mehrzahl der gebräuchlichen Kirchenmelodien höchst selten den Umfang einer Quinte überschritt. Es handelt sich also bei dieser angeblichen Erfindung nur um ein praktisches, pädagogisch wohl ersonnenes Hülfsmittel zur leichtern Erlernung des üblichen Gesanges, und die eigentlich sogenannte Solmisation (der Gebrauch der erwähnten sechs, sogenannt Aretinischen Sylben statt der gewöhnlichen Buchstabenbezeichnung der Noten) mit der Mutation und allen ihren Chikanen gehört nicht dem Guido, wenn sie immer auch schon gegen Ende des 11. Jahrh. ziemlich verbreitet war. Das ganze damalige, 22 Töne von G bis ē umfassende Tongebiet theilte man nun in sieben Herachorde (Reihen von je sechs Tönen) nach der Maaßgabe ein, daß stets von der dritten zur vierten Stufe der Fortschritt eines halben Tones sich befand, und da dies nur bei dem Beginn auf G, c und f möglich war (die Chromatik kannte man ja damals noch nicht), so giebt es auch eigentlich nur drei verschiedene Herachorde, während die anderen vier nur Wiederholungen der ersten drei in höheren Oktaven sind. Von jenen dreien hieß das erste, mit G beginnend, cantus durus, die harte — das zweite mit c beginnend, cantus naturalis, die natürliche — das dritte endlich, mit f beginnend, cantus mollis, die weiche Tonart, was in folgenden lateinischen Memorialversen ausgedrückt war: C naturam dat; F b molle tibi signat; G per ♮ durum dicas cantare modernum. Demgemäß waren nun die sieben Herachorde: G A H c d e — c d e f g a — f g a b c̄ d̄ — g a h c̄ d̄ ē — c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā — f̄ ḡ ā b̄ c̿ d̿ — und ḡ ā h̄ c̿ d̿ e̿. Da nun aber die Bezeichnung der Töne in der Solmisation bei jedem Herachorde mit ut begann, weil man an der Regel festhielt, daß der Fortschritt des halben Tones stets durch mi fa bezeichnet werden müsse, so erhielten auch die einzelnen Töne, sobald der Umfang des Herachords in der Melodie überschritten ward, andere Namen. Die drei verschiedenen Herachorde mit den Solmisationsnamen sind nun:

G	A	H	c	d	e
c	d	e	f	g	a
f	g	a	b	c̄	d̄
ut	re	mi	fa	sol	la

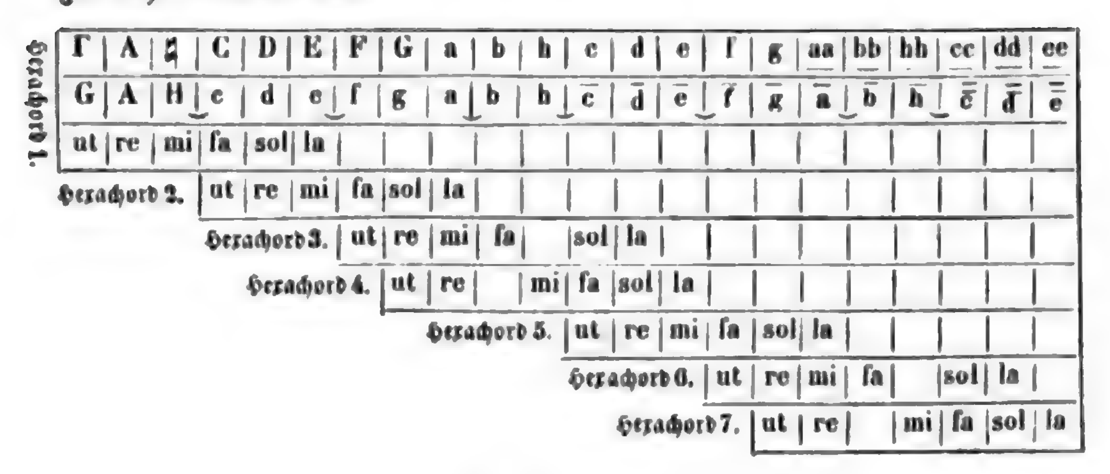
Man sieht, die halben Töne H c, e f, a b heißen regelmäßig mi fa, und daher gebrauchte man späterhin diesen Ausdruck, wenn überhaupt von halben Tönen die Rede war, so z. B. in dem alten, den sogenannten Querstand (ratio non harmonica) verbietenden Spruche: mi contra fa est diabolus in musica. Sobald nun aber die Melodie den Umfang des Hexachords überschritt, trat, um die regelmäßige Bezeichnung der halben Töne mit mi fa zu ermöglichen, die sogenannte Mutation ein (d. h. die Veränderung der Namen der Töne), und zwar in der Weise, daß in dem cantus durus und naturalis beim Aufwärtsgehen das d statt sol nun re, und das a statt la ebenfalls re — bei fallender Melodie aber das e statt mi nun la, und wieder das a statt re auch la genannt wurde; im cantus mollis dagegen fand aufwärts die Mutation auf d (re statt la) und g (re statt sol), abwärts auf d (la statt re) und a (la statt mi) statt. Es galt dabei noch die Beobachtung einer Menge anderer ziemlich komplizirter und doch mangelhafter Regeln, so daß man z. B. beim Fortschreiten in halben Tönen bisweilen selbst die Sylben la fa gebrauchen mußte, und man kann bei der augenfälligen Unbequemlichkeit dieser Bezeichnungsweise die Theilung in Hexachorde, statt der gewiß ebenso naheliegenden Eintheilung in Heptachorde (Reihen von sieben Tönen), zumal Guido über das Vorhandensein dieser Heptachorde vollständig im Klaren war — „wie in der Woche sieben Tage", sagt er selbst, „so in der Musik sieben Töne; die anderen aber, die über die sieben hinzugefügt werden, sind dieselben und tönen ganz ähnlich, nur daß sie noch einmal so hoch klingen" — man kann, sagen wir, in der That die Annahme der Hexachorde nur aus der praktischen Rücksicht auf die durch die Symmetrie gewonnene Gedächtnißhülfe erklären, insofern nämlich jedes Hexachord aus einer Verbindung von zwei völlig gleichen Tonreihen (G A H — c d e, c d e — f g a, f g a — b $\bar{c}$ $\bar{d}$) bestand. Beiläufig mag hier die Bemerkung Platz finden, daß für die rationelle harmonische Behandlung unserer modernen Durtonleiter diese Hexachordannahme auch jetzt noch eine praktische Bedeutung gewinnen kann. Nämlich: die drei ersten Stufen c d e, stehen melodisch und harmonisch in C; auf dem e findet durch Hinzufügung der Septime b auf dem Grundtone C eine Ausweichung nach F statt, und die folgenden drei Stufen (der zweite Theil des Hexachords) f g a stehen in der Tonleiter von F (der neuen Tonika, oder Subdominante). Da nun aber die Tonleiter in dem Akkorde des Grundtons C auf der achten Stufe der Leiter schließen soll, wir aber, wie gezeigt, harmonisch auf der sechsten Stufe in F stehen, so ist eine neue Ausweichung von F nach C unerläßlich. Diese erfolgt durch den Dominantseptimenakkord von C, also g dur mit hinzugefügter Septime, und es scheint sich hieraus sowohl das h der siebenten Stufe (als Durterz von G) und damit der auffallende Tritonus f bis h, als auch die harmonische Abweichung in der regelmäßigen Akkord- und Baßfortschreitung, und die in Folge derselben bekanntlich, bei der Fortschreitung von der 6. zur 7. Stufe der Tonleiter in ihrer ursprünglich einfachsten Gestalt beim Grundbaß nothwendig entstehenden, verbotenen Quinten und Oktaven zu erklären. Vergl. Tonleiter.

Um die Schwierigkeiten der Mutation zu erleichtern, bediente man sich der sogenannten Guidonischen Hand, d. h. an den Fingern der linken Hand, deren jeder die Namen einiger Töne trug, konnte die Manipulation des Mutirens abgezählt werden. Indeß auch diese „Hand des Guido" (Manus harmonica) rührt nicht einmal, abgesehen davon daß wir etwas Aehnliches selbst bei den Chinesen schon vor Beginn der christlichen Aera im Gebrauch finden, von Guido von Arezzo her. Man behalf sich lange mit diesem für damalige Zeit sinnreich ersonnenen Hülfsmittel, und hielt an der Herachordeneintheilung fest bis zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, wo dann endlich der Niederländer Erich van der Putten (Erycius Puteanus) der Erste oder doch einer der Ersten war, der die große Mangelhaftigkeit der Guidonischen Solmisation und Mutation tiefer fühlte und demgemäß den Vorschlag machte, den bisher gebräuchlichen sechs Tonnamen noch den siebenten und zwar bi, woraus dann später ci und endlich si für unser h geworden sein soll (während Andere die Sylbe si von der letzten Zeile des oben erwähnten Guidonischen Gesanges: Sancte Johannes ableiten wollen), hinzuzufügen. Dies geschah von dem Genannten, der geb. zu Venloo am 4. Novbr. 1574, als Rath des Erzherzogs Albrecht, kön. spanischer Historiograph und Gouverneur zu Löwen am 17. Sept. 1646 starb, zuerst in seiner Pallas modulata s. septem discrimina vocum, welche zu Mailand 1599, und in zweiter Auflage zu Hannover 1602 unter dem veränderten Titel Musathena gedruckt ward. Und diese wohlangebrachte Neuerung mußte um so eher und schneller Anklang finden, je mehr in der Tonkunst die Chromatik allmälig zur Anwendung kam, bei welcher durch die Vermehrung der halben Tonstufen die Guidonische Solmisation mit ihrer Mutation in der Anwendung zur Unmöglichkeit wurde. Uebrigens haben in Deutschland jene Tonnamen im Ganzen wenig Eingang gefunden und man kam bald wieder auf die alten Gregorianischen Benennungen c d e f g a h zurück, während Italien, Spanien, Frankreich ꝛc. noch jetzt an jenen Benennungen festhält, nur daß man des Wohlklangs wegen die erste Sylbe ut in do verwandelt und als siebente das schon erwähnte si hinzugefügt hat (dessen Einführung für Deutschland dem um die Mitte des siebzehnten Jahrh. als Organist zu Bohenstraus lebenden Kilian Hammer zugeschrieben wird — daher voces Hammerianae), so daß nun die Bezeichnungen heißen: c d e f g a h — in
(ut) do re mi fa sol la si
Frankreich hat man nämlich die Benennung ut fast durchgängig beibehalten. Der Streit darüber, welche dieser Notennamen besser und zweckmäßiger seien, hat sich bis in den Anfang des vorigen Jahrhunderts fortgesponnen, wo er zwischen dem bekannten Hamburger Mattheson und dem Erfurter Buttstett (letzterer für die Solmisation) noch einmal 1716—17 ziemlich heftig entbrannte, doch in Deutschland zu Gunsten Mattheson's, d. h. der Gregor. Buchstabenbezeichnung als in jeder Hinsicht einfacher und bequemer, endete. Wenn man zu Gunsten der Solmisationsnamen vornehmlich angeführt hat, daß sie sich besser zum Singen, zum Solfeggiren — also zur Ton- und Gesangübung ohne Text — eignen und die richtige Aussprache besser vorbereiteten, so kann, dies

Digitized by Google

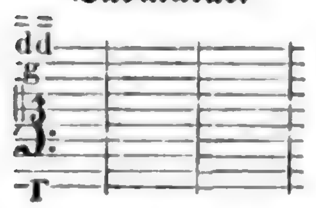
zugegeben — denn die Notennamen c d ꝛc. eignen dazu sich gar nicht — doch nur höchst unlogisch gefolgert werden, daß man darum auch die Töne selbst so bezeichnen müsse. Für jenen speciellen Zweck kann man unbedingt noch Besseres erfinden, und es ist dies z. B. von Graun geschehen, der mit Rücksicht darauf die Sylben da me ni po tu la be (die Graun'schen Sylben oder die Damenisation) vorschlug, welche den alten unbedingt vorzuziehen sind, da sie nicht nur alle einfachen Vokale enthalten, sondern auch sämmtlich auf Vokale endigen und gleichzeitig eine für viele Gegenden Deutschlands sehr nothwendige Uebung in distinkter Aussprache der Konsonanten b und p, d und t gewähren. Sie wurden deshalb auch von dem alten wackern Singmeister J. A. Hiller adoptirt, indeß bald ebenfalls wieder vergessen, wie das auch mit Daniel Hitzler's (geb. zu Haidenheim in Würtemberg 1576, gest. als Propst und Kirchenrath zu Stuttgart 4. Sept. 1635) sogenannter Bebisation der Fall gewesen, welcher in seiner Musica nova die Namen La be ce de me fe ge — wie man sieht, eine auf den alten Grundton A gebauete Mischung der Guidonischen mit den Gregorianischen Sylben — empfahl; und noch früher mit Hubert Waelrant's, eines um das Jahr 1560 blühenden niederländischen Komponisten, sogenannter Vocesbisation oder Bobisation, nach welcher die Töne mit bo ce di ga lo ma ni (den sog. Belgischen Sylben, Voces belgicae) benannt werden sollten, und die wenigstens in den Niederlanden eine Zeitlang bedeutenden Anklang fand. Daß alle diese Bezeichnungsversuche sich nicht auf die Höhe oder Tiefe der Töne u. dergl., sondern lediglich auf den Gebrauch beim Solfeggiren bezogen, wie wir, obwohl selbst neuere Gesanglehrer wiederum unbegreiflicherweise die alten Solmisationssylben anzuwenden versucht haben, beim Elementar-Gesangunterricht meist den Vokal a, allenfalls die Sylbe la zu verwenden pflegen, bedarf wohl besonderer Bemerkung nicht. — Gleichzeitig aber sei hier noch hinzugefügt, daß die Franzosen und Italiener die Erhöhung der Töne durch Kreuze mit dièze (diähs') diesis, die Erniedrigung derselben mit Been durch den Zusatz b molle (bisweilen auch b mollissée), be molle bezeichnen; so z. B. cis — ut dièze, ces — ut b molle; gis — sol dièze, as — la b molle ꝛc. Bei den Italienern sind diese Bezeichnungen noch viel weitläuftiger: so heißt z. B. c — c sol fa ut, d — d la sol re, e — e la mi, a — a la mi re; gis — g sol re ut diesis, ais — a la mi re diesis, ces — c sol fa ut be molle; ges — g sol re ut be molle ꝛc. Und dies gründet sich eben noch auf die alte Solmisation und Mutation, deren übersichtliche Tabelle wir hier noch beifügen, nachdem wir noch bemerkt haben, daß man häufig noch in Oestreich statt der sonst üblichen Bezeichnungen cis, dis ꝛc. auch c-Kreuz, d-Kreuz (c♯, d♯), statt ges, as ꝛc. auch g-Be, a-Be (g♭, a♭) zu schreiben pflegt. — Die vollständige Tabelle der sogenannten Guidonischen Eintheilung der damals gebräuchlichen 22 Töne in sieben Herachorde mit den in Folge der Halbtonbezeichnung mi fa nothwendigen Namenveränderungen derselben, gestaltet sich, zusammengedrängter als die in Tosi's Anweisung zur Singekunst gegebene, und mit Rücksicht auf den Umfang der darunter befindlichen Tabulatur (s. d. Art.) folgendermaßen:

Hexachordentabelle.



	Γ	A	♮	C	D	E	F	G	a	b	h	c	d	e	f	g	aa	bb	hh	cc	dd	ee
	G	A	H	c	d	e	f	g	a	b	h	c̄	d̄	ē	f̄	ḡ	ā	b̄	h̄	c̿	d̿	e̿
Hexachord 1.	ut	re	mi	fa	sol	la																
Hexachord 2.				ut	re	mi	fa	sol	la													
Hexachord 3.							ut	re	mi	fa		sol	la									
Hexachord 4.								ut	re		mi	fa	sol	la								
Hexachord 5.												ut	re	mi	fa	sol	la					
Hexachord 6.															ut	re	mi	fa		sol	la	
Hexachord 7.																ut	re		mi	fa	sol	la

Tabulatur.



Alpharabius, arabischer Philosoph, geb. zu Farab (daher sein Name) gegen Ende des neunten Jahrhunderts, seiner logischen, rhetorischen und musikalischen Schriften halber vielfach gerühmt, gest. zu Damaskus um das Jahr 954. Die Bibliothek des Eskurial enthält ein arabisches Mscr. von ihm unter dem Titel: Abi Nasser Mohamed ben Mohamed Alpharabi Musices elementa, adjectis notis musicis et instrumentorum figuris plus triginta, das von alten musikalischen Schriftstellern, namentlich von Vincentius Bellovacensis und Giorgio Valla häufig angeführt wird.

Alpirandi, so wird bisweilen irrthümlich für Aliprandi (s. ds.) geschrieben. Sonst existirte auch ein namhafter ital. Tenorsänger, Vincenzo Alpirandi, der am 28. Febr. 1828 zu Bologne starb.

Alquen, Johannes **d',** geb. 1795 zu Arnsberg in Westphalen. Sein musikalisches Talent ward neben der wissenschaftlichen Ausbildung von seinen wohlhabenden Eltern frühzeitig gepflegt. Seine Liebe zum Gesange und seine angenehme Stimme brachten ihn, als er später des Studiums der Medizin halber in Berlin verweilte, in freundschaftliche Verbindung mit Zelter und Bernh. Klein, und diese äußerten auf seine weiteren musikalischen Studien einen sehr bedeutenden Einfluß. Später domizilirte er sich als praktischer Arzt zu Mühlheim (bei Köln) und schrieb hier in seinen Mußestunden eine große Anzahl sehr ansprechender Lieder, die zu den besseren der vor zwei, drei Dezennien erschienenen unbedingt gehören, wenn es auch eine freundschaftliche Ueberschätzung war, daß man sie damals wohl denen unsers K. M. v. Weber gleichstellte, wohl gar vorzog. Einzelne derselben sind übrigens vollständig Volkslieder geworden und werden namentlich am Rhein oft gehört. Der wackere, auch in seinem eigentlichen Berufe ausgezeichnete Mann hat darum dort mit Recht eine außerordentliche Popularität und Beliebtheit erlangt. — Ein jüngerer Bruder,

Digitized by

Franz **d'Alquen,** wenige Jahre später ebenfalls zu Arnsberg geb., äußerte ein noch entschiedeneres musikalisches Talent, studirte indeß dem Willen seiner Eltern gemäß die Jurisprudenz. Als aber Ferd. Ries den Jüngling und seine reiche musikalische Begabung kennen lernte und ihm Freund und Lehrer ward, widmete er sich ganz der Tonkunst, machte später mit seinem Lehrer mehrere größere Reisen und trat da an verschiedenen Orten als Pianofortevirtuos öffentlich mit dem entschiedensten Beifall auf. 1827 ließ er sich in Brüssel als Musiklehrer nieder und erwarb sich auch hier als Virtuos auf seinem Instrumente wie als Komponist für dasselbe ausgebreitete, wohlverdiente Anerkennung. Die Revolution von 1830 vertrieb ihn indeß von dort und er wählte London zu seinem Wohnsitz, wo er vor ein Paar Jahren noch als einer der bedeutendsten und gesuchtesten Musiklehrer thätig war. Seine Kompositionen: Konzerte, Sonaten, Variationen 2c. für Piano zeigen den gewandten und geschmackvoll gebildeten Tonsetzer, wie den tüchtigen und soliden Virtuosen.

Al rigore di tempo — al riverso — al rovescio, s. **A,** Präpos. S. 21.

Alschalahi, Mohamed, mit dem Beinamen Hispalensis, ein arabischer musikalischer Schriftsteller, von welchem die Bibliothek des Eskurial ein arabisches Mscr. aufbewahrt: Opus de licito musicorum instrumentorum usu, Musices Censura et apologia inscriptum, eorum sc. inprimis, quae per ea tempora apud Arabos Hispanos obtinuere quaeque ad triginta et unum ibidem enumerat auctor diligentissimus, qui librum suum Abu Jacobo Joseph ex Almorabitharum natione, Hispaniae tunc regi, exeunte Egirae anno 618 dedicavit. Das Mscr. ist mit kuphischen Schriftzügen geschrieben und die darin befindlichen Namen der Instrumente sollen persisch sein; in Casiri Biblioth. arabico-hispana Escurialensis (Madrid 1760) sind sie indeß arabisch aufgeführt. Eine Veröffentlichung des Mscr.'s möchte für die Geschichte der Musik nicht ohne bedeutendes Interesse sein.

Alscher, Joseph, einer der bedeutendsten Kontrabaßvirtuosen der Gegenwart, der die Rivalität mit dem berühmten Müller in Darmstadt nicht zu scheuen hat, und sein schwieriges Instrument mit der bewundernswürdigsten Leichtigkeit zu behandeln weiß. In den Jahren 1830—1837 lebte er in Italien, und kam gegen Ende des letztgenannten Jahres durch Oestreich nach Norddeutschland. Weiteres über ihn ist uns nicht bekannt.

Alstedt, Joh. Heinr., geb. zu Herborn 1588, wo er später (um 1614) Prof. der Philos. und Theol. war, und als solcher zu Weißenburg in Siebenbürgen gest. 1638 — ein Polyhistor, der sich vorzugsweise mit mathematischen und daran geknüpften musikalischen Untersuchungen beschäftigte, und schon in seinen früheren Schriften die Sylbe si als Name des siebenten Tons der Tonleiter (s. Alphabet) gebrauchte. Vorzugsweise sind seine Admirandorum mathematicorum libri IX zu erwähnen, welche zuerst Herborn 1613, in dritter Auflage ebenda 1641 erschienen und deren achtes Buch von der Musik und zwar 1) de cantus natura in genere; 2) de cantus natura in specie; 3) de Contrapuncto; 4) de musica instrumentali handelt. Auch in seinem Elementale mathematicum, Frankf. 1611, kommt ein besonderes Elementale musicum

Digitized by Google

vor, das de musica simplici und de musica harmonica handelt, und später (1664) auch ins Englische übersetzt ward, von dem jedoch Burney erklärt: es enthalte lauter trockene Definitionen, welche für Jeden unverständlich seien, der den Gegenstand nicht schon vorher gekannt habe.

Alt, Phil. Sam., geb. zu Weimar am 16. Jan. 1689, Sohn des dortigen Hofkantors. Sein hervorragendes musikalisches Talent ward schon in der Jugend sorgsam gepflegt, und er erhielt Unterricht im Gesange von seinem Vater, wie von den beiden dortigen Kapellmeistern Dresen und Strattner, auf dem Klavier hingegen von dem Organisten Heintze und dem durch sein musik. Lexikon so berühmt gewordenen Walther, der ihm auch von 1707 ab Kompositionsunterricht ertheilte, und zwar durch die bedeutende Begabung und den Fleiß seines Schülers unterstützt, mit solchem Erfolge, daß A. schon nach zwei Jahren mit mehreren Kompositionen für Kirche und Kammer auftreten konnte, die sich des allgemeinsten Beifalls erfreuten. Nun ging unser A. nach Jena, wo er die Rechtswissenschaften und daneben die geliebte Tonkunst mit solchem Eifer studirte, daß er kurz nach Vollendung seines akademischen Kursus in seiner Vaterstadt als Hofadvokat und zugleich als Organist an der Jakobskirche angestellt ward. In dieser Stellung verblieb er bis an seinen Tod, der um das Jahr 1750 erfolgte, allgemein geachtet wie als Jurist so als Musiker. Als Komponist hat er bei seiner beschränkten Zeit nur wenig geliefert, meist Kirchenmusiken, zu denen er gewöhnlich selbst sich die Texte aus den Psalmen wählte; die großherzogl. Bibliothek zu Weimar ist im Besitz der Mscr., die als sehr tüchtig und ehrenwerth gerühmt werden.

Alt, s. Altstimme.

Alta, hoch; z. B. alta ottáva (auch alt' ottava), ottava alta, die hohe Oktave, im Gegensatz zur tieferen (Baß-) Oktave — oder auch: die höhere Oktave, wenn die Noten um eine Oktave höher gespielt werden sollen, als sie geschrieben sind; dann also sov. a. all' ottava (s. ds., Seite 21).

Altambör, ein arabisches Schlaginstrument, s. Z. von den Mauren nach Spanien gebracht und dort noch jetzt, wenn auch nicht gerade häufig im Gebrauch; auch der Name ist arabischen Ursprungs. Es ist eine Art Pauke und wird ähnlich wie diese behandelt, nur daß die Schläge bei der bedeutend schwächeren Spannung des Felles nicht so schnell darauf wechseln können.

Alte Musik — auch antike Musik; darunter versteht man entweder wie Einige wollen, eine veraltete M. mit dem Nebenbegriffe des für uns Unbrauchbaren und Ungebräuchlichen, oder die Musik der Alten, sei es nun der Griechen, Römer, Aegypter, Hebräer (Orientalen überhaupt) in den ältesten Zeiten, bis zu welchen unsre Kunde hinaufreicht, oder auch die frühere Musik der abendländischen Völker, der Niederländer, Italiener, Franzosen, Deutschen aus dem gesammten Mittelalter bis ins sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert hinab (ja bisweilen sogar noch die Musik der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts — doch mit Unrecht —), überall im Gegensatz zu unserer heutigen, der modernen Musik. Wird also die Bezeichnung alte oder ant. M. vorzugsweise für die in den griechischen und gleichzeitig für die in den sogenannten alten

Digitized by Google

Kirchentonarten gesetzten Tonstücke mit voller Berechtigung gebraucht, so kann man wohl auch ein in der Gegenwart nach alter Weise komponirtes Musikstück, z. B. einen in den Kirchentonarten gesetzten Gesang oder dergl., nach Analogie des Ausdrucks in den plastischen Künsten, als antik bezeichnen. Doch muß man sich hüten, antik mit klassisch zu verwechseln. Denn es ist ein sehr wahres Wort, daß keineswegs und namentlich in der Tonkunst alles Antike klassisch sei, so wenig wie das Klassische als antik bezeichnet werden darf — Haydn's Quartetten, Mozart's Opern, Beethoven's Symphonien, ja selbst Händel's Oratorien und Bach's Kantaten und Orgelfugen ꝛc. wird man doch wohl schwerlich mit Recht als antike Musik bezeichnen dürfen, während wohl nicht leicht ein Verständiger daran ernstlich zweifelt, daß sie das Prädikat klassisch verdienen. Antik in Bezug auf die Tonkunst wird eigentlich speziell nur im Gegensatze zum Romantischen und Alterthümlichen gebraucht, während der eigentlich vorzugsweise richtige und bezeichnende Ausdruck: alte Musik, zunächst auf die Zeit ihrer Entstehung, und den dadurch bedingten eigenthümlichen Charakter derselben sich bezieht. Was in Bezug auf diese historisch, technisch ꝛc. zu sagen, muß den einzelnen Artikeln (m. s. z. B. Aegyptische, Griechische, Hebräische Musik u. s. w.) vorbehalten bleiben. Hier ist nur das allgemein kunstphilosophische Moment hervorzuheben, soweit davon bei der Musik der Alten die Rede sein kann. Gfrd. Weber hat darüber zunächst frei und unumwunden sich ausgesprochen und seine Bemerkungen, kurz zusammengefaßt, werden den ungefähren Standpunkt für eine Beurtheilung der Alten leicht an die Hand geben. Die musikalischen Alterthumsforscher versichern, sagt er, die Alten hätten nicht wie wir bloß zwei, sondern weit mehrere und ganz andere Tonarten gehabt, und sie bringen uns zum Beweise einige angeblich griechische Musikstücke (Hymnen an Nemesis, an Apoll, an Kalliope, Pindarische Oden ꝛc.), die allerdings, wie sie von ihnen entziffert werden, ganz eigenthümlicher Natur sind. Wenn es wahr ist, daß die griechische Musik so geklungen hat, wie diese Probestücke klingen — daß in Griechenland solche, wenigstens für unsere Ohren größtentheils sehr befremdliche Tonstücke als Produkte der schönen Kunst der Töne gegolten, so muß mindestens der Tonsinn der Griechen ziemlich anders organisirt und ihre Musik etwas ganz Anderes gewesen sein, als die unsrige ist. Bspl. 20 mag davon einen kleinen Beweis liefern; es ist der altgriechische Hymnus an Kalliope, unter a) nach Burette's Entzifferung, und unter b) wie sie Forkel mitgetheilt hat; uns haben, beiläufig, diese Proben altgriechischer Musik stets den unabweislichen Eindruck einer etwas steif geführten Mittel- (etwa Alt-) Stimme gemacht, zu der noch die Melodie und eine oder zwei tiefere Stimmen hinzuzufügen wären. — Nun ist's aber eben noch keineswegs ausgemacht, ob es wirklich wahr, daß die Musik der Vorzeit so geklungen. Denn über keinen Gegenstand der Alterthumskunde herrscht ein so undurchdringliches Dunkel und in Folge dessen so diametral entgegengesetzte Ansichten der Gelehrten, als über die Musik und namentlich die Lehre von den Tonarten der Griechen und Römer, weil hier der Forscher sich ganz ohne Spur und von den Quellen verlassen findet. Einige dürftige Bruchstücke geschriebener griechischer Tonstücke, und selbst

Digitized by Google

diese für uns fast geradezu unlesbar, ist Alles, was wir haben. Und wie diese geklungen, wissen wir gar nicht; das ergiebt sich aus der von verschiedenen Tongelehrten zu Tage gebrachten ziemlich verschiedenen Entzifferung, wobei man des wunderlichen Klingens halber immer auch noch auf den naheliegenden Gedanken kommen könnte, daß jene Entzifferung vielleicht eine irrige sei. Sind doch, was hierfür sehr wohl zu beachten, selbst die historischen Nachrichten, welche die Alten über die Musik jener Zeit uns hinterlassen, fast durchgängig höchst unverständlich, ja oft widersprechend und selbst erweislich unwahr und naturwidrig, wie darüber auch Fux, Don Ant. Eximeno, Rousseau, W. Jones, Burney, Forkel und viele Andere klagen, von denen schon z. B. Eximeno erklärt: le canzoni de' Selvaggi di Canadà hanno la modulazione più vaga di quei Inni (die Gesänge der kanadischen Wilden haben lieblichere Modulation als diese Hymnen). Sind aber nun unsere Kunstgelehrten und Schriftsteller in ihren Ansichten und Darstellungen der griechischen Tonarten und Musik so außerordentlich uneinig (und in der That beruhen auch Drieberg's, obwohl mit einem großen Schein von folgerechter Systematik ausgesprochene Ansichten darüber nur auf Hypothesen, ja zum Theil selbst auf vorgefaßter günstiger Meinung), so liegt bei der sonstigen hohen Ausbildung in Künsten und Wissenschaften, die wir unbezweifelt den alten Griechen zugestehen müssen, die Ansicht sehr nahe, daß jene Exempel griechischer Musik ohne allen melodischen Sinn, ja selbst ohne rhythmische Symmetrie, von unseren Alterthumsforschern irrig dechiffrirt sind und es bis jetzt also noch nicht gelungen ist, die griechische Tonschrift zu verstehen. Sonst müßte man annehmen, das seien Produkte eines Zeitalters, wo die Tonkunst noch in der Wiege lag und ihre ersten, rohesten Versuche wagte, welche denn auch nur ein musikalisch ganz ungebildetes Volk allenfalls vergnügen, befriedigen und bei seiner nationalen Reizbarkeit und Beweglichkeit vielleicht gar begeistern konnten — ein Volk, bei welchem z. B. die Musikdirektoren ihre Füße mit eisernen Sohlen bewaffneten, um nur den Takt laut genug stampfen zu können, und beide Hände mit Austerschalen oder hohlen Becken, um sie nach dem Takte schallend zusammenzuklappen — ein Volk, bei welchem die Trompetenvirtuosen sich sehr gewöhnlich vor Anstrengung die Wangen zerrissen oder Blutgefäße zersprengten, und Flötenbläser an einem Solo sich wirklich zu Tode bliesen. Wenn nun aber gelehrte musikalische Alterthümler, ja auch gelehrte und vortreffliche Tonsetzer der Neuzeit versichern, daß doch die alte griechische Musik mit ihren verschiedenen Tonarten und Weisen außerordentlich schön sei und einen eigenthümlichen tiefen Eindruck hervorbringe, so vergessen sie gemeinhin nur, daß wir Modernen, wenn wir uns nicht leerer Selbsttäuschung hingeben, dies Alles nur schön finden und finden können, wenn es in meisterhafter Weise zugleich harmonisch behandelt und ausgeführt wird, wie das z. B. der berühmte Abt Vogler, J. S. Bach und andere Meister gethan haben. Und wenn man daher wahrnimmt, daß ein nach der angeblich antiken Weise, aber mit harmonischer Begleitung gesungener Choral eine ganz eigene, und in der That zuweilen hinreißende und begeisternde Wirkung hervorbringt, welche man bei Gesängen andrer Art gewöhnlich nicht findet, so liegt der Grund dafür nicht in dem

selbständigen überwiegenden Werthe der antiken Weise, sondern im Gegentheil gerade in dem, was an dem Tonstücke nicht antik ist, in der harmonischen Ausstattung und Begleitung, welche insbesondere in dem freiwillig auferlegten Zwange Veranlassung erhält, ihre ungewöhnlichen Seiten hervorzukehren und tiefer liegende Züge zu entfalten. Jedenfalls aber ist für die Kunstgeschichte die Musik der Alten, so weit sie uns erschlossen ist, von unleugbar großem Interesse, und auch der praktische, gebildete Musiker hat sich darum zu kümmern, um den Stand der Sache richtig würdigen zu können. Aber man soll sich vor blinder Ueberschätzung hüten, zu welcher in der That nur die vorurtheilsvolle absichtliche Vergötterung des sonst so hochstehenden klassischen Alterthums und das unerfüllbare Verlangen verleitet, die Alten auch in der Tonkunst auf dieselbe hohe Stufe zu erheben, auf welcher sie in Poesie und plastischer Kunst unleugbar gestanden, während deren Erreichung doch unwiderleglich erst dem modernen Zeitalter angehört und angehören konnte.

Bspl. 20.

Altenburg, Joh. Ernst, geb. 1734 zu Weißenfels, ein Sohn des dortigen herzogl. Kammertrompeters Joh. Kasp. A., der einer der berühmtesten Trom-

peter seiner Zeit war, sich an den meisten Höfen Europa's mit größtem Beifall hatte hören lassen und mannichfache ehrenvolle fürstliche Anstellungsanträge, so unter Andern vom damaligen Könige Friedrich August von Polen mit dem Anerbieten von jährl. 600 Thlrn. Gehalts (während das gewöhnliche Gehalt der Hoftrompeter damaliger Zeit meist nur etwa die Hälfte betrug) erhielt, dieselben aber stets ablehnte — er hatte auch den ganzen Feldzug in den Niederlanden, die Schlacht bei Malplaquet ꝛc. mitgemacht. Unser Joh. E. A. hatte von seinem trefflichen Vater das Talent und die Liebe zu dem damals in so hohen Ehren stehenden und übrigens mit weit bedeutenderer Virtuosität als heutzutage (Vieles, was Händel, Bach u. A. damals für Trompete selbst in Orchestersachen geschrieben, erscheint jetzt als unausführbar) behandelten Instrument geerbt, und wußte sich außerdem eine nicht nur gründliche musikalische, sondern auch vielseitige wissenschaftliche Bildung anzueignen. Wir müssen dahingestellt lassen, ob er, wie Einige wollen, selbst ein tüchtiger Rechtsgelehrter gewesen; daß er aber ein gründlicher Kenner der alten und neuen Geschichte, der praktischen und theoretischen Tonkunst, der Literatur ꝛc. war, der auch in dieser Rücksicht so Manchen beschämen konnte, der vielleicht in eitlem Hochmuthe auf den „Trompeter" hinabschaute — das ist bekannt und er hat es in dem von ihm verfaßten klassischen Werke bewiesen, das unter dem Titel: „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst, zu mehrerer Aufnahme derselben historisch, theoretisch und praktisch beschrieben und mit Exempeln (Konzert für sieben Trompeten und Pauken, Marsch und Menuett für Trompeten und Saiteninstrumente) erläutert," im Jahre 1795 zu Halle gedruckt wurde, und nicht allein für jeden, der mit der Trompete oder Pauke sich beschäftigt, von höchster Wichtigkeit, sondern selbst für jeden Freund der Geschichte außerordentlich interessant ist vermöge der Gründlichkeit seiner Untersuchungen, der Klarheit der Darstellung und des höchst bescheidenen Tons, in welchem es abgefaßt ist. A. war zuerst Feldtrompeter und wohnte als solcher dem ganzen siebenjährigen Kriege bei, wo er oft Beweise von ausgezeichnetem Muthe, wahrer Tapferkeit und großem Geschick gegeben haben soll. Nach Beendigung desselben ward er Organist in Bitterfeld, wird auch in diesem Amte als sehr tüchtig gerühmt, und starb dort 1796.

Altenburg, Mich., um 1583 zu Tröchtelborn in Thüringen geb., studirte in Halle Theologie und ward daselbst Magister; kam 1608 als Pfarrer nach Ilversgehofen bei Erfurt, 1610 in seinen Geburtsort, wo sein Bildniß noch an der Orgel sich befinden soll — von dort 1621 nach Groß-Sömmerda und dann 1637 als Diakonus an die Andreaskirche nach Erfurt, wo er im folgenden Jahre ins Pastorat aufrückte und am 12. Febr. 1640, nach vielen Drangsalen, die der dreißigjährige Krieg auch über ihn brachte, sein Leben beschloß. Stets neben seinem eigentlichen Berufe der Tonkunst mit besonderer Neigung zugethan, wendete er auf das Studium derselben außerordentlichen Fleiß und bildete sich zu einem der tüchtigsten Kirchenkomponisten aus, und die Choralmelodien: „Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf" (1620), „Herr Gott Vater, ich glaub' an dich" (aus demselben Jahre), und „Jesu, du Gottes-

Digitized by Google

lämmelein" (aus seinem Todesjahre) sind von ihm komponirt. Schon als Student hatte er das 53. Kapitel des Jesaias achtstimmig gesetzt, das dann 1607 zu Erfurt auf den Antrieb namhafter Musiker im Druck erschien; später komponirte er Ps. 55 sechsstimmig, eine große Anzahl sogenannter Hochzeitsmotetten (da es in dortiger Gegend Sitte war, bei den Trauungen Kirchenmusiken aufzuführen), dann Cantiones de adventu Domini nostri Jesu 5, 6 et 8 vocibus compositae, Weihnachts- und Neujahrsgesänge, vier- bis neunstimmig; auch Festgesänge ꝛc., die sämmtlich zu Erfurt im Druck erschienen sind, und religiöse Würde und feierliche Erhebung athmen. Außerdem gab er heraus: „Liebliche und andächtige neue Kirchen- und Hausgesänge," 3 Thle., Erfurt 1619—1621. Namentlich bemerkenswerth aber sind seine 16 Intraden für Geigen, Lauten, Orgel und andere Instrumente, die so eingerichtet sind, daß während derselben auch von der Gemeinde ein Choral gesungen werden kann. Besonders machte er sich um Verbesserung des Kirchengesangs in seinem Kreise verdient, namentlich während seiner amtlichen Wirksamkeit in seinem Heimathsorte, und erlangte darin so bedeutende Erfolge, daß man denselben als den schönsten, würdigsten und feierlichsten Gesang der ganzen Provinz rühmte.

Alteration (franz. Altération, — raßióng), Veränderung; nämlich die Veränderung der Note durch ein Versetzungszeichen. Früher verstand man unter diesem Ausdrucke auch die Verdoppelung des ursprünglichen Werthes der Note, z. B. wenn eine Viertelnote durch das Binden mit einer andern gerade um das Zwiefache ihres Werthes verlängert wurde; das Wort ist indeß jetzt in dieser Bedeutung nicht mehr gebräuchlich.

Alterato (franz. altéré), verändert, heißt bei Italienern und Franzosen jeder durch ein Versetzungszeichen modifizirte Ton.

Alterirte Dissonanzen, heißen bei einzelnen älteren Theoretikern diejenigen Dissonanzen, welche in ihren ursprünglichen mathematischen Verhältnissen an sich dissonirend wirken müßten, die aber bei der eingeführten Temperatur (s. ds.) des modernen Tonsystems erst als wirkliche Dissonanzen empfunden werden, wenn sie mit mindestens noch einem (dritten) Tone in Verbindung auftreten. Solche alt. Diss. sind: die übermäßige Sekunde, die übermäßige Terz und die verminderte Quarte, mit ihren harmonischen Umkehrungen, nämlich der verminderten Septime, der verminderten Sexte und der übermäßigen Quinte. In unserm temperirten Tonsystem klingt z. B. die verminderte Sexte (e c̄es) vollständig wie eine reine Quinte (e h), die übermäßige Sekunde (c dis) wie eine kleine Terz (c es) ꝛc. und erst durch das Hinzutreten anderweiter Akkordtöne werden sie als wirkliche Dissonanzen erkannt werden. Der Ausdruck ist übrigens nicht mehr gebräuchlich, seitdem man in neuerer Zeit mit Glück die Zurückführung der Harmonielehre auf möglichst einfache Grundlagen angestrebt hat.

Alternamente, auch **alternativo** (franz. alternativement, — tiwemáng) und alternando, wechselsweis. Bei Tonstücken, die aus zwei oder drei kleineren Abtheilungen bestehen, z. B. Menuett und Trio (auch der ältere Walzer mit Trio), seltener bei Märschen, wird das Wort gebraucht und häufig auch gleich

zu Anfange hinzugesetzt — z. B. Menuetto alternativo — um anzudeuten, daß die beiden Haupttheile abwechselnd vorgetragen werden sollen.

Altflöte, s. Flöte (Flûte à bec).

Altgeige, s. Altviola.

Althän, nach der alten brittischen Heldensage das Oberhaupt der Barden des Königs Arthur; in Ossian's Gedichten als der Vater Cormar's genannt.

Altist (ital. altista, franz. haute-contre, — hoht-kongtr'), derjenige Sänger, der den Umfang der Altstimme (s. ds.) besitzt, und sonach die dafür geschriebenen Partien singt: entweder Knaben- oder Frauenstimme (denn von den Kastraten dürfen wir doch jetzt wohl endlich ganz absehen). Die eigentlichen Altisten sind in unserer Zeit selten geworden, nicht etwa weil es von Natur an dieser Stimmengattung mangelt, sondern weil namentlich beim weiblichen Geschlecht die Ausbildung derselben oft aus leidiger Eitelkeit versäumt und die Stimme durch unwissende oder gewissenlose Lehrer gewaltsam zu einer Art von Sopran hinaufgeschraubt, d. h. eigentlich auf Kosten der Stimme selbst und vielleicht sogar der Gesundheit, ruinirt wird. Allerdings ist für den Oberflächlichen und Eiteln die Ausführung der Altstimme im mehrstimmigen Gesange weniger brillirend und hervortretend, aber bei guter Ausführung von bedeutendem Verdienst und großer Wirkung. Der Altist muß nicht nur eine gute Stimme besitzen; er muß auch musikalisch fest sein, sicher die Noten treffen, sehr sauber intoniren, und vor allen Dingen mit feinem Gefühl sich in die Harmonie der übrigen Stimmen einzufügen wissen, ohne zu sehr hervortreten zu wollen, wodurch der mehrstimmige Gesang leicht monoton wird, weil dem Alt vorzugsweise die ausfüllenden harmonischen Noten zugetheilt zu werden pflegen — aber andrerseits auch ohne unkräftig und matt seine Partie auszuführen, wodurch eben die harmonische Fülle beeinträchtigt werden würde. Bei der Besetzung von Chorkompositionen ist daher, namentlich auch bei denen aus älterer Zeit, auf ein richtiges Verhältniß der Altisten zu den übrigen Stimmen, sowohl der Zahl der Ausführenden als dem Volumen der Stimmen nach, sehr sorgfältige Rücksicht zu nehmen, soll die Wirkung nicht muthwillig beeinträchtigt werden.

Altklausel, bezeichnet beim vollkommenen Tonschlusse von der Dominante zur Tonika die Fortschreitung der Altstimme, die im Allgemeinen eine dreifach verschiedene sein kann. Entweder hat nämlich der Alt auf dem Dominantakk. die Oktave, welche liegen bleibt und im folgenden Tonikaakk. zur Quinte wird; oder er hat die Terz, die um eine Stufe steigt und zur Oktave — oder endlich die Septime, die um eine Stufe fällt und zur Terz des folgenden Akk.'s wird.

Altmuetter, Mathias, geb. 11. Febr. 1760 zu Boldernborf in Oestreich, Sohn eines Landmanns, zeigte früh Talent und Neigung zur Musik und kam schon als Knabe in das sogenannte Kapellhaus (eine Pflanzschule für Kirchengesang und Musik) zu Wien, bildete sich hier namentlich auf den Saiteninstrumenten aus, trat später in Schikaneders Theaterorchester als Violinist und dann in das Orchester des Kärnthnerthortheaters. 1807 ward er zum k. k. Hofkapellmusiker ernannt und starb in Wien 16. Sept. 1821. Er war namentlich auch ein sehr bedeutender Virtuos auf der Bratsche und genoß als Künstler,

Digitized by Google

wie wegen seiner bescheidenen Anspruchslosigkeit und strengen Rechtlichkeit die allgemeinste Achtung.

Altnikol, geb. zu Anfang des 18. Jahrh., ein bedeutender Schüler (später Schwiegersohn) von J. S. Bach. Er galt seiner Zeit für einen tüchtigen Orgelspieler und Kirchenkomponisten. Unter seinen Kompositionen werden namentlich ein Magnificat und mehrere Kantaten, alle mit starker Besetzung, gerühmt; doch ist nichts davon gedruckt worden. Er war Organist zu Naumburg a. d. Saale, und fungirte als solcher noch 1759. Nähere Nachrichten über ihn fehlen.

Alto, s. Altstimme.

Altobasso, ein in Italien, namentlich in Venedig früher sehr beliebtes und besonders von den unteren Volksklassen sehr gepflegtes Instrument, aus einem viereckigen, etwa $1^1/_2$ Fuß langen hölzernen Kasten bestehend, mit Darmsaiten in beliebiger Anzahl bezogen, welche mittelst Wirbel, die auf beiden Seiten angebracht waren, beliebig nach Maaßgabe der Stimmen oder der Instrumente, welche man mit dem A. begleiten wollte, gestimmt und durch Schlagen mit hölzernen Stäbchen oder Hämmerchen zum Tönen gebracht wurden. Der Ton selbst war summend oder brummend und der Spieler hatte gemeinhin noch eine Flöte dabei, welche er mit der rechten Hand behandelte und auf welcher er allerlei beliebte Volksweisen blies, während mit der linken Hand dem A. die nöthige Begleitung abgewonnen ward.

Alt-Oboe, s. Englisches Horn.

Alt' ottáva, sov. a. all' ottava (s. S. 21) oder ottava alta: die betr. Noten um eine Oktave höher auszuführen.

Altpommer, s. Bombard.

Altri, die anderen, die übrigen (Instrumente oder Stimmen), in Partituren gewissermaßen als eine Abkürzung angewendet, doch in neuerer Zeit weniger vorkommend.

Altschlüssel, Altzeichen, ist das der Altstimme vorgesetzte Zeichen, der C-Schlüssel auf der dritten Linie, der anzeigt, daß diese der Sitz des eingestrichenen c ist. Früher hatte man auch noch einen hohen Altschlüssel, dessen Sitz auf der zweiten Linie war, doch ist er ganz außer Gebrauch gekommen. Mit unserm Altschlüssel ist es für Singstimmen in neuerer Zeit fast derselbe Fall; die modernen Komponisten bedienen sich statt desselben des Diskant- (c auf der ersten Linie), oder wohl gar des Violinschlüssels. Mag es sein, daß ein Grund dafür in dem Umstande zu suchen ist, daß die tiefen Altstimmen mit dem Umfang bis zum kleinen f hinab, in der Gegenwart seltener gefunden werden (s. Altist), als noch im vorigen Jahrhundert, zu Händel's, Marcello's, Bach's ꝛc. Zeiten; der Hauptgrund für diese unzweckmäßige Neuerung liegt vorzugsweise in der Bequemlichkeit der Gesanglehrer und Gesangschülerinnen, die sich die Mühe sparen wollen, noch einen andern Schlüssel zu lernen. Daß diese Mühe bei guter Lehrmethode sehr gering ist, lehrt die Erfahrung. Für das Lesen und Spielen von Partituren ist aber die Kenntniß dieses wie der anderen noch gebräuchlichen Schlüssel nicht nur unbedingt nothwendig, sondern

Digitized by Google

sogar eine wesentliche Erleichterung. Er ist übrigens für die Bratsche (Altviola), und die Altposaune noch in regelmäßigem Gebrauch, wird auch bisweilen für einzelne Stimmen in Orgelkompositionen angewendet.

Altstimme, Alt (ital. Alto und Contralto, franz. Haute-contre — Hohtkongtr'), die tiefere weibliche oder Knabenstimme (von den Kastratenstimmen braucht ja nicht mehr die Rede zu sein), und zwar die zweite der vier Hauptklassen der menschlichen Stimme, die gleich den übrigen in verschiedenen Abstufungen vorkommt. Man unterscheidet deren gemeinhin zwei, den hohen (Contralto moderato oder C. commodo) und den tiefen Alt (Contralto deciso). Letzterer hat einen Umfang von f bis $\bar{\bar{f}}$ oder $\bar{\bar{g}}$, wobei indeß die Reihe der oberen Töne, etwa von $\bar{a}$ oder h ab, fast vollständig den Soprancharakter trägt, da auf der bezeichneten Stelle (bei Knaben gewöhnlich schon einige Stufen tiefer) der Registerwechsel stattfindet. Der Umfang des hohen A. fällt ziemlich mit dem des Mezzosopran zusammen (von a bis $\bar{\bar{g}}$ oder $\bar{\bar{a}}$), woher es kommt, daß von oberflächlichen oder unwissenden Lehrern häufig beide Stimmgattungen verwechselt werden, obwohl im Allgemeinen schon die verschiedenen Registerwechsel (beim hohen Alt etwa auf $\bar{g}$ oder $\bar{a}$) einen Anhaltepunkt für das richtige Erkennen bilden, zu welchem Hauptkriterium alsdann noch die gewöhnlich sehr entschieden ausgesprochene Klangfarbe, neben der durch den Registerwechsel bedingten anders gestalteten Lage der bequemen Kantilene, hinzutritt. Die Altstimmen mit bedeutendem Umfange nach der Tiefe sind namentlich unter den weiblichen Stimmen heutzutage seltener, als früher, weil man auf deren Ausbildung nicht genug achtet und es liebt, die Stimmen möglichst in die Höhe zu treiben, was natürlich nur auf Kosten der Klangschönheit und Dauer, ja — weil ein naturwidriges Gebahren — auf Kosten der Gesundheit möglich ist, wovon aber eine große Zahl der modernen Gesanglehrer keine Ahnung zu haben scheint oder gar leichtsinnig nichts davon wissen will. In den älteren klassischen Kompositionen findet man den A. nach der Höhe selten über $\bar{\bar{d}}$ verwendet, und wenn wir in neuerer Zeit bei allen Stimmen das Maaß etwas erweitert haben, so sollte man doch wenigstens nie über $\bar{\bar{f}}$ (und auch das nur in kräftigen und melodisch angemessen geführten Stellen) hinausgehen. Der Alt, eine Zeit lang von Komponisten und Gesanglehrern sehr vernachlässigt, hat erst in neuester Zeit wieder etwas größere Berücksichtigung gefunden, und doch ist er, wie Nauenburg sehr wahr es ausspricht, selbst in psychologischer Beziehung von sehr hoher Bedeutung. Die Ausdrucksfähigkeit dieser Stimme ist so eigenthümlich, daß sie in der That durch keine andere Gesangstimme vollkommen ersetzt werden kann. Ihr Klang (timbre) ist ernst, duldsam, herzlich, überirdisch, echt romantisch, und besonders den tiefen Alt charakterisirt eine weiche, ganz eigenthümliche Tonfülle und Stärke in den mittleren und tieferen Tönen, die freilich nicht breit und gequetscht nach moderner Virtuosensitte (geblökt) angegeben werden dürfen. Keine andere Stimme drückt weibliche Würde und Hoheit, religiöse Erhebung und Hingebung so entschieden und unnachahmlich aus; sie ist die „versöhnende Geisterstimme aus einer höhern Welt", wäh-

Digitized by Google

rend sie andrerseits auch sehr wohl geeignet ist, jugendliche Manneskraft und romantischen Heldensinn zu repräsentiren. — In der Harmonielehre bezeichnet man, namentlich im vierstimmigen Satze, die zweite Oberstimme mit dem Namen A., und in der Instrumentalmusik giebt man einzelnen Instrumentennamen diesen Zusatz (z. B. Altposaune, Altviola — letzteres kaum noch gebräuchlich), ohne indeß streng damit gerade die zweite Oberstimme bezeichnen zu wollen. Uebrigens ward früher stets die Altstimme mit dem C-Schlüssel auf der dritten Linie notirt. S. Altschlüssel, Stimme.

Altviola, auch bloß Viola oder Bratsche genannt; ital. Viola alta, Violetta oder Viola da braccia (-bratscha, daher „Bratsche"), Armgeige, zum Unterschied von der Viola di Gamba oder Kniegeige; franz. Alto, Quinte, Viole oder auch, doch jetzt seltener, Taille (Talj') — ein Bogeninstrument von bekannter Form, jetzt den Uebergang zwischen Violine und Violoncell bildend, ursprünglich jedenfalls die Mutter aller Bogeninstrumente, aus der erst später durch Verkleinerung des Umfangs und anderweiten Saitenbezug unsere Violinen entstanden sind. In ihrem Bau unterscheidet sich die Altviola von den Violinen nur durch die Größe und Weite des Körpers, die dann freilich auch eine sehr wesentliche Verschiedenheit des Tones bedingt, wenn auch die einzelnen Theile des Instruments denen der Violine an sich gleich sind. Der Umfang der Altviola erstreckt sich von c bis $\overline{\overline{g}}$ (für's Orchester, beim Solospiel auch wohl bis $\overline{\overline{\overline{c}}}$). Sie hat bekanntlich vier Saiten, deren beide tiefsten, um ihnen mehr Schwere und Festigkeit in der Vibration zu geben, mit Silberdraht übersponnen sind, und wird quintenweise in c g $\overline{d}$ $\overline{a}$ gestimmt; übrigens ist es ein Irrthum mancher Spieler, wenn sie meinen, man müsse dem Instrument einen stärkern Bezug geben, als den Violinen: das c wird natürlich um eine Quinte stärker als das Violin-g genommen, die übrigen Saiten aber sind dieselben, weil sonst die Eigenthümlichkeit des näselnden Klanges auf diesem Instrumente zu stark hervortreten und der Ton dadurch beeinträchtigt werden würde. Es ist keine Frage, daß der dem Instrumente innewohnende sanfte Ernst, verbunden mit dem schon erwähnten, etwas näselnden Ton ihm einen gar eigenen Reiz giebt, und es ist in der That zu verwundern, daß man so lange seine trefflichen Eigenschaften fast gänzlich verkannt hat. Berlioz hat wohl Recht, wenn er sagt: die Viola ist ebenso beweglich und gewandt als die Violine; der Ton ihrer tiefen Saiten hat eine eigenthümliche Schärfe, die höheren Noten brilliren durch ihren schwermüthig leidenschaftlichen Accent, und ihr Klang im Allgemeinen, eine tiefe Wehmuth athmend, unterscheidet sich wesentlich von dem Klange der übrigen Bogeninstrumente. Und doch wurde sie so lange fast gar nicht beschäftigt oder doch nur zu unedlem und nutzlosem Gebrauche verwendet, meistens als Verdoppelung der Baßstimme in der höhern Oktave. Die Ursachen der langen Knechtschaft dieses edeln Instruments sind verschieden. Erstlich schrieben viele Tonsetzer des letzten Jahrhunderts selten einen rein vierstimmigen Instrumentalsatz und wußten folglich nicht, was sie mit der Viola anfangen sollten; fanden sie demnach nicht sogleich ein Paar Ausfüllnoten für sie, so beeilten sie sich,

Digitized by Google

das leidige col Basso hinzuschreiben, und dies selbst noch bisweilen mit so geringer Vorsicht und Umsicht, daß dadurch eine Verdoppelung der Bässe entstand, die mit der Melodie oder mit der Harmonie oder mit beiden zugleich unverträglich war. Dann war es aber unglücklicherweise auch unmöglich, hervortretende Stellen, selbst wenn sie nur ein mäßiges Talent zu ihrer Ausführung forderten, für das Instrument zu schreiben, da die Violaspieler gewöhnlich nur aus dem Ausschusse der Violinisten genommen wurden. Fühlte ein Musiker sich unfähig, einen Platz bei der Violine gehörig auszufüllen, so setzte er sich zur Viola, und die Folge davon war, daß die Bratschisten gewöhnlich keins der beiden Instrumente ordentlich spielen konnten. Ist ja doch selbst in der Gegenwart das Vorurtheil gegen die Violastimme noch keineswegs gänzlich erloschen, und es giebt selbst noch in großen Orchestern Musiker dieser unzulänglichen Sorte an den Violapulten. Doch fühlt man diese Uebelstände von Tag zu Tage deutlicher und wir dürfen wohl bald auf eine vollständige Beseitigung derselben hoffen. Der Ton der Viola ist in der That höchst anziehend und fesselt dermaßen die Aufmerksamkeit, daß es nicht nöthig ist, eine Anzahl derselben gleich der der zweiten Violinen aufzustellen, wenn nur tüchtige Spieler vorhanden sind, und ihre Eigenschaften in Betreff des Klanges und des Ausdrucks sind so hervorspringend, daß in den seltenen Fällen, wo die älteren Tonsetzer sie selbständiger auftreten ließen, sie jedesmal den Erwartungen vollkommen entsprochen hat. Man denke nur an die bedeutende Wirkung der Violen in der großen Scene des Orest (Gluck's Iphigenia auf Tauris) bei der Stelle: Le calme rentre dans mon coeur, wo in Wahrheit die Bezauberung, die den Zuhörer ergreift, das Gefühl des Grauens, das ihn unwillkürlich beschleicht, nur eine Wirkung der Viola ist, des Tonklangs ihrer dritten Saite, ihres synkopirten Rhythmus und der seltsamen Wirkung des Unisono, die aus ihrem synkopirten a hervorgeht, das von einem andern, einen verschiedenen Rhythmus markirenden a der Bässe stets in der Mitte scharf abgeschnitten wird. Eines andern schönen Effects der Violen in Sacchini's Oedip (in der Arie: Votre coeur devient mon asyle), wo sie über das Ganze eine köstliche Frische und Ruhe verbreiten, sei ebenso gedacht, wie der schönen Intention Spontini's, im Gebet der Vestalinnen den Violen an einigen Stellen die Melodieführung zu übergeben, wo sie gerade in ihren höheren Tönen zum schönsten Ausdruck religiösen und antiken Charakters dienen. Und die treffliche Verwendung des mit Unrecht oft so geringschätzig angesehenen schönen Instruments, welche K. M. v. Weber in Aennchen's Arie von der „sel'gen Base", allerdings im wirkungsvollen Solo gemacht hat, ist ja doch Niemandem fremd. Ihr Charakter ist Zartheit, Sanftmuth, Schwärmerei, auch wohl tiefe Schwermuth, Sehnsucht und tiefempfundener Schmerz, während andrerseits eben das Näselnde in ihrem Ton ihr einen pikanten, neckischen Ausdruck verleiht, der überall liebenswürdig und harmlos bleibt. — Wenn die Viola erfunden und zuerst gebraucht worden, läßt sich nicht nachweisen; daß sie ein altes Instrument, scheint auch aus alten Denkmälern der bildenden Kunst hervorzugehen, wie man denn unter andern auf den merkwürdigen alten Thüren der Taufkapelle zu

Digitized by Google

Florenz die Abbildung einer jugendlichen Mannesgestalt findet, welche auf einer fünfsaitigen Viola spielt. Und daß man schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts in Deutschland Bogeninstrumente gekannt und gebraucht (wahrscheinlich also Violen, da die Violinen erweislich spätern Ursprungs sind), ergiebt eine alte chronikalische Nachricht aus dem Jahre 1203, nach welcher in dem Dorfe Ossemer bei Stendal am Pfingstmittwoch dem Pfarrer, der seinen Bauern zum Tanz „fiedelte", durch einen Blitzschlag „der Arm mit dem Fiedelbogen" abgeschlagen worden sein soll. Später, namentlich im 15. und 16. Jahrh. war sie ein sehr allgemein beliebtes Instrument, und zur Zeit des Orlandus Lassus hatte man Violen mit fünf, sieben, ja neun Saiten (wahrscheinlich darunter die Abarten der Viola di Gamba, Viola d'amore, Viola bastarda), mit welchen derselbe seine Singspiele am Hofe Herzogs Albrecht von Bayern begleiten ließ. (Beiläufig, die fünfte Saite der Viola war das $\bar{\bar{e}}$ der heutigen Violine, woraus denn auch die noch jetzt gebräuchliche Bezeichnung „Quinte" für diese Saite, zu erklären ist.) Aus späterer Zeit ist auch z. B. das große Miserere von Sarti nur mit Violen, Celli und Bässen akkompagnirt. Jetzt wird das Instrument, außer seiner Verwendung im Quartett, im Instrumentalsatze nur als Mittelstimme zur Vertretung des Alt oder Tenor gebraucht, und unterstützt in akkompagnirten Chören gemeinhin die Tenorstimme im Einklange (daher ihre franz. Benennung taille, d. i. Tenor); deshalb findet man die Viola bei den alten Komponisten auch nicht selten im Tenorschlüssel geschrieben, während jetzt der Altschlüssel (s. ds.), und für die höchsten Töne, etwa von $\bar{\bar{c}}$ an, in Solosätzen der Violinschlüssel regelmäßig für sie gebraucht wird. Daß die Ausdrücke Alt- und Tenorviola in früherer Zeit in der That Instrumente von verschiedener Dimension bezeichneten, unterliegt wohl keinem Zweifel. Jetzt ist der Unterschied und sonach auch der Name weggefallen. Bei der Komposition für die Viola als Soloinstrument ist ihr Charakter, wie wir ihn oben, soweit thunlich, angedeutet haben, festzuhalten, und man soll sie nicht zu einer nur in tieferer Lage sich bewegenden Violine machen wollen. Als Orchesterinstrument giebt man ihr gern, da sie stets schwächer als die Violinen besetzt ist, die Intervalle, welche nicht so scharf hervortreten sollen, und man kann sie unbedenklich bei sonst richtiger harmonischer Führung auch die zweite Violine übersteigen lassen, vorausgesetzt, daß sie nicht in rein dreistimmigen Sätzen die Grundstimme zu den beiden Violinen bildet. Nicht selten läßt man sie auch mit guter Wirkung die Melodie der ersten Violine in der tiefern Oktave verstärken; weniger häufig wendet man in der älteren Weise sie zur Verstärkung des Basses an, wenn nicht besondere Gründe dazu vorliegen. Dagegen kann es von großer Wirkung sein, wenn die Celli die Melodie führen, dieselbe durch die Violen im Einklange zu verstärken; man denke an das Adagio der Beethoven'schen C-mollsymphonie. — In Betreff zweistimmiger Sätze läßt man sich im Orchester die Ausführbarkeit derselben wenig kümmern, da die Violaspieler gewöhnt sind, sich darein zu theilen, was man gewöhnlich doch mit a due oder auch divisi (s. S. 20) bezeichnet. Indeß sollte man dabei doch vorsichtiger verfahren, wenn man nicht auf ein großes Orchester und also auch auf eine stärkere

Digitized by Google

Besetzung der Violen rechnen kann, da durch eine solche Theilung für das feinere Ohr wenigstens leicht die gleichmäßige harmonische Tonwirkung beeinträchtigt wird. — Unter die besten älteren Instrumente dieser Gattung zählt man die von Hunger in Leipzig, einem Schüler Jauch's in Dresden, durch außerordentlich schönen Ton, gefällige Form und Dauerhaftigkeit ausgezeichneten, in den Jahren 1770—1780 etwa verfertigt, wie denn die deutschen Saiteninstrumentbauer in neuerer Zeit den italienischen und französischen weit voranstehen. In den französischen Orchestern bedient man sich einer kleineren Form der Violen, die die Größe der Violinen kaum übersteigen, aber höchst unzweckmäßig sind. — Die besten Schulen für die Viola sind von Bruni, Martin, Garaudé, Gebauer, Woldemar, Cupi &c. Vergl. **Bogeninstrumente**, Violine.

Altzeichen, s. Altschlüssel.

Alueri, ein italienischer Gesangskomponist aus dem Anfange des 18. Jahrh. Eine Anzahl seiner Kompositionen, unter Andern eine Kantate: Mia vita, mio bene, für Sopransolo (mit beziffertem Baß), soll sich im fürstl. Musikarchive zu Sondershausen, neben einer großen Anzahl anderer von Astorga, Ariosti, Gasparini &c. im Mscr. aufbewahrt finden. Eine nähere Durchsicht und Beschreibung dieser 20 Foliobände umfassenden Mscr.-Sammlung wäre erwünscht. Ueber das Leben A.'s fehlen weitere Nachrichten.

Alvars, Parish-, s. Parish-A.

Alvimâre, P. A. d', auch wohl Dalvimâre (Delvimâre oder gar d'Alvincare, wie er bisweilen geschrieben wird, ist unrichtig), war um das Jahr 1800 ein sehr bedeutender Harfenvirtuos und beliebter Lehrer seines Instruments in Paris. Man behauptete damals von ihm, er habe keinen ebenbürtigen Rivalen, auch nie einen in Frankreich gehabt; ebenso soll er wesentlich zu der Verbesserung des Mechanismus der Harfe beigetragen haben, welche damals der Lautenfabrikant Cousineau ins Werk setzte. Mehrere Kompositionen für sein Instrument (Sonaten, Variationen &c.) zeugen wenigstens nicht von bedeutendem Talent; es befindet sich darunter auch ein Potpourri aus der „Zauberflöte", unter dem Titel: Les Mystères d'Isis, das man damals, da die genannte Oper der französischen Kritik durchaus nicht gefiel, spottweise Les misères d'ici nannte. Schon um 1810 war übrigens A. fast gänzlich verschollen; sein Geburts- und Todesjahr ist nicht bekannt.

Alypius. Es gab zwei Philosophen dieses Namens in Griechenland, deren Einer zur Zeit des Euklides, etwa 300 Jahre v. Chr., der andere zur Zeit des Jamblichus, im vierten Jahrhundert n. Chr. lebte; letzterer soll eine Biographie des Jamblichus geschrieben haben. Beide waren aus Alexandria und werden oft miteinander verwechselt. La Borde in seinem Essai sur la Musique hat wohl zumeist diese Verwirrung angerichtet, und man ist ihm unkritisch genug stets gläubig darin gefolgt. Die *Εἰσαγωγὴ Μουσικὴ* (Introductio musica), welche von Joh. Meursius 1616, und später von Meibomius 1652 herausgegeben worden, gehört dem Erstgenannten dieser beiden an, während der Andere gar nichts über Musik geschrieben hat, und das Bonmot, das Schilling

Digitized by Google

von dem Vfr. der Introd. mus. erzählt, sich auf den zweiten, sechs Jahrhunderte später lebenden bezieht. In der erwähnten Introd. mus., welche zwar nur ein Fragment ist, theilt A. die gesammte Tonlehre in sieben Theile: von den Tönen, den Intervallen, dem Tonsysteme, den Tonarten, den Klanggeschlechtern, der Komposition ꝛc.; doch hat er nur die erste Abtheilung „von den Tönen" behandelt. Nichtsdestoweniger ist das Werk für die Geschichte der alten Musik von der höchsten Wichtigkeit, indem sich darin die sämmtlichen musikalischen Zeichen oder Noten der alten Griechen aufgezeichnet finden, die wir ohne diese Schrift nicht kennen würden (eine Tabelle der griechischen Notenschrift nach A. findet sich in Kircher's Musurgia, Bd. 1, Seite 540). — Unter dem angenommenen Namen Alypius junior erschien 1751 eine kleine Schrift gegen den damaligen Rektor Joh. Gli. Bidermann zu Freiberg, der in einem Schulprogramm von 1749 zu beweisen versucht hatte, daß der bei Plautus vorkommende Ausdruck „musice vivere" nichts anderes heiße als „lüderlich leben", und daß folglich alle Musiker lüderliche Leute seien, wogegen natürlich auch anderweite Polemik, z. B. von Schröder in Nordhausen (auf Veranlassung Joh. Seb. Bach's), von Mattheson u. A. ziemlich scharf an das Licht trat.

Alzamento di mano, s. Abbassamento.

Alzando, aufhebend (die Hand), steigend.

Amábile, amabilmente, liebenswürdig, liebreich, einschmeichelnd, angenehm. Ein so bezeichnetes Tonstück fordert einen sanften und zarten, gebundenen und nur leicht accentuirten Vortrag in mäßig langsamer Bewegung. Con amabilità, bedeutet dasselbe. Die Bezeichnungen werden in neuerer Zeit wenig gebraucht.

Amadé (oder Omodé), Ladislaw Frhr. v., aus einem berühmten, seit 1782 in den Grafenstand erhobenen Geschlechte Ungarn's, geb. zu Kaschau 12. März 1703, studirte in Tyrnau und Gratz und promovirte als Doctor der Philos., trat 1734 in das Militair und ward Generaladjutant der ungarischen Insurrektion, die 1744 für Maria Theresia kämpfte. 1750 ward er Rath der ungar. Hofkammer und starb als solcher 22. Dezbr. 1764 zu Felbár in der Schütt. Er war ein sehr beliebter Dichter, und seine lyrischen und erotischen Lieder, lange Zeit nur handschriftlich vorhanden, sind ihrer Volksthümlichkeit halber außerordentlich verbreitet und werden sogar nach eigenen Melodien gesungen, weshalb der Vfr. hier eine Erwähnung verdient. Eine Sammlung derselben gab der Graf Thaddäus Amadé zu Pesth 1836 heraus.

Amadé, Thaddäus, Graf, k. k. östr. geh. Rath und Kämmerer, Hofmusikgraf, Präses der Wittwen- und Waisengesellschaft zu Wien, geb. zu Preßburg 10. Januar 1783, zeigte bereits in früher Jugend ein bedeutendes Talent und eine große Vorliebe für die Musik, so daß er selbst im zarten Alter schon Konzerte auf dem Klavier spielte und sich damit in großen Zirkeln, besonders bei Hofe vor Kaiser Leopold II. hören ließ, wo man ihn damals als Wunderkind anstaunte. Er gehört zu den allerbedeutendsten Dilettanten auf dem Pianoforte und war, da er eine außerordentlich gründliche musikalische Bildung sich zu eigen gemacht, namentlich in Improvisationen so gewandt, daß er bisweilen

selbst mit dem berühmten J. N. Hummel rivalisirte und nicht hinter ihm zurückblieb. Auch mehrere seiner Kompositionen sind gedruckt und beifällig aufgenommen worden. Früher Hofsekretair der ungar. Hofkanzlei trat Graf A. 1809 bei der ungarisch-adeligen Insurrektion als Rittmeister in das Korps des Preßburger Komitats, ward 1824 Palatin bei den erzbischöfl. Vajkaer Ersek-Leler Stühlen, und 1831 am 18. Mai nach Wien als k. k. Hofmusikgraf berufen, wo er 17. Mai 1845 starb, nachdem er 1838 die geh. Rathswürde erhalten. In seiner bedeutenden musikalischen Stellung förderte er die Kunst nach besten Kräften, und seine Verdienste als Chef des gesammten Musikwesens in Oestreich verdienen die höchste Anerkennung. Dabei war er zugleich ein wahrhaft theilnehmender Freund jedes einzelnen Mitgliedes seiner Kapelle und förderte wie die klassische, so namentlich auch die moderne Musik, und besonders auch junge vaterländische Talente; nicht minder aber unterstützte er auch nach Möglichkeit den fremden Künstler, dem er mit herzlicher Humanität stets als ein wahrhaft würdiger Kunstmäcen entgegenkam. Seiner feinen Beobachtungsgabe, seiner Kunstliebe, seiner edeln Großherzigkeit hat die Welt den genialen Künstler Franz Liszt zu danken; denn Graf A. war es im Verein mit dem Grafen Szapary, der sechs Jahre die Mittel zur künstlerischen Ausbildung des jugendlichen Talents darreichte, nachdem er dessen Vater dahin vermocht hatte, den damals etwa achtjährigen Knaben ganz der Tonkunst zu weihen. Das allein schon wäre ein Verdienst, das des Grafen A. Namen ein ehrenvolles und dankbares Andenken in den Annalen der Musikgeschichte sichert. Mit ihm erlosch übrigens der Mannsstamm des alten, seit Jahrhunderten berühmten Geschlechts.

Amadei, ein ital. Opernkomponist zu Anfang des 18. Jahrh., von dem wir indeß nichts weiter wissen, als daß er in Gemeinschaft mit Orlandini eine Oper Arsace komponirt, welche 1722 in Hamburg mit Beifall gegeben, und von Mattheson, dem Uebersetzer des italienischen Textes — in welchem unter dem Arsaces der Graf Essex und unter der Statira die Königin Elisabeth von England gemeint sein soll — als eine sehr habile Tonschöpfung bezeichnet worden. Das Princip der „Theilung der Arbeit" auch auf rein geistigem Gebiete ist demgemäß keineswegs eine so moderne Erfindung als die Geschichtsunkundigen so oft behaupten; ob es aber zum Heile der Kunst im Allgemeinen, des einzelnen Kunstwerks insbesondere gereiche, ist eine jedenfalls nicht schwer zu beantwortende Frage!

Amadio, Pippo, ein ital. Musiker aus dem Anfang des vor. Jahrh., blühete um 1720, und wird als einer der ausgezeichnetsten Violoncellspieler aller Zeiten gepriesen, und ein Adagio seiner Komposition für das genannte Instrument bezeichnete selbst der berühmte Romberg als den schönsten, tief poetisch empfundenen Morgentraum. Es zeugt von großer Innigkeit und außerordentlicher Zartheit, und bekundet deutlich den schönen, gesangreichen Ton, auf den, neben einer für damalige Zeit sehr bedeutenden, soliden Fertigkeit, A.'s hauptsächlichstes Streben gerichtet gewesen zu sein scheint. Die Vermuthung, er sei mit dem Komponisten Amadei (der Aehnlichkeit des Namens halber) eine und

dieselbe Person, scheint unhaltbar, weil sonst Mattheson jedenfalls solcher Virtuositätbei Jenem gedacht haben würde.

Amadori, Gius., einer der bedeutendsten Komponisten der römischen Schule zu Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrh., zur Zeit als in Neapel die großen Meister Leonardo da Vinci, Leonardo Leo und Porpora blüheten; als meisterhafter Sänger angeblich ein Schüler des berühmten Bernacchi von Bologna, zugleich ein trefflicher Lehrer des Gesangs und der Komposition, und nach dem Zeugnisse seiner Zeitgenossen einer der edelsten, liebenswürdigsten Menschen und ein wahrhaft bescheidener Künstler. Unter seinen ausgezeichneten Kirchenkompositionen wird namentlich ein großes Oratorium: Il Martiro di S. Adriano, gerühmt, 1702 zu Rom mit außerordentlichem Beifall aufgeführt; auch findet sich unter den Mscr. des fürstl. Musikarchivs zu Sondershausen eine Kantate: Pria che giunge a godere, für Sopransolo (mit beziffertem Baß) von seiner Komposition. Weitere Nachrichten über ihn sind so wenig, als andere seiner Kompositionen noch vorhanden. Jedenfalls aber ist er nicht mit einem Sänger Amadori zu verwechseln, der 1754 in Berlin sich aufhielt.

Amadri, Mich. Angelo, ein namhafter Kirchenkomponist und Kontrapunktist aus dem 16. Jahrh., von dem wir übrigens nichts weiter wissen, als daß Mich. Prätorius in seinem Syntagma mus. Bd. 3, S. 7, ihn in der Reihe berühmter Motettenkomponisten jener Zeit mit aufführt.

Amaducci (Amadutschi), Donato, ein angeblich bedeutender Komponist des 17. Jahrh., von welchem aber auch alle näheren Nachrichten fehlen. Eine Anzahl seiner Kompositionen im Mscr. soll sich früher im Besitz des Stadtrichters Herzog zu Merseburg befunden haben; wo dieselben nach dessen Tode hingekommen, scheint nicht zu ermitteln.

Amalarius Symphorius (nicht Symphosius), ein gelehrter Benediktiner zu Ende des 8. und zu Anfang des 9. Jahrhunderts (die Angabe bei C. F. Becker, der ihn in's 12. Jahrh. setzt, beruht auf einem Druckfehler), angeblich ein Schüler Alcuin's, Direktor der Palastschule Ludwig des Frommen, Abt von Hornbach, dann Chorbischof der Diöcese Lyon, später der zu Trier (nicht Priester zu Metz, wie gewöhnlich angegeben wird). Er schrieb unter Andern ein Werk De divinis s. Ecclesiae officiis, in welchem er de choro cantorum (Cap. 3), de vestimento cantorum (Cap. 4), de officio lectoris et cantoris (Cap. 14) handelt, schon im Jahre 820, gab es aber vielfach verbessert 827 aufs Neue heraus, nachdem er eine Reise nach Rom gemacht hatte, um sich von den Kultusformen der römischen Kirche an der Quelle zu unterrichten. Die beste Ausgabe dieses Werks, der auch ein zweites: De ordine Antiphonarii angefügt ist, in welchem A. den römischen mit dem gallikanischen Ritus zu verschmelzen strebt, befindet sich in der Lyoner Bibliotheca Patrum, und einen Anhang (Supplementum ad libr. IV. Amalarii de divinis officiis) von Aldemarus Cabanensis findet man in Mabillon's Annalen. Beide Werke sind Ludwig dem Frommen zugeschrieben und erregten ihrem Vfr. einen sehr heftigen Streit mit Agobardus (s. ds.). Er starb um 837, nicht erst um 900, wie Czerny angiebt.

Digitized by Google

Amalia. Drei Fürstinnen dieses Namens sind auch der Musikgeschichte einzureihen, da sie sich nicht allein der Tonkunst schützend und fördernd erwiesen, sondern auch selbstthätig als Tonsetzerinnen, wenn auch bedauerlicherweise nur für engere Kreise, gewirkt haben. 1) Anna **Amalia,** Prinzessin von Preußen, Schwester Friedrichs d. Gr., geb. 1723, seit dem Jahre 1744 Aebtissin des Stifts Quedlinburg, war eine Schülerin des berühmten Kirnberger, spielte vortrefflich Klavier und komponirte selbst sehr ausgezeichnet im strengen Stil, für welchen sie wohl durch ihren Lehrer, wie durch die Vorliebe ihres königl. Vaters, Friedrich Wilhelm I., der namentlich den großen Händel verehrte, eine besondere Neigung gefaßt hatte. Sie folgte nur ein Jahr später (1787) ihrem großen Bruder im Tode nach, und vermachte ihre außerordentlich werthvolle musikalische Bibliothek, namentlich in Bezug auf altitalienische Musik ausgezeichnet, dem Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin. — 2) Anna **Amalia,** Herzogin von Sachsen-Weimar, geb. 1739, Tochter des Herzogs Karl von Braunschweig, Nichte Friedrichs d. Gr., vermählt 1756 mit dem Herzoge Ernst Aug. Konstantin von Sachsen-Weimar, der indeß schon 1758 starb. Seit dieser Zeit bis zum Jahre der Volljährigkeit ihres Sohnes, des nachmaligen Großherzogs Karl August (1775) war sie Regentin des Landes, und wie Bedeutendes sie da als eine echte Landesmutter gewirkt, bekundet die Geschichte. Später zog sie sich von direkter Einwirkung auf die Regierungsgeschäfte zurück und folgte dann um so freier ihrer tiefen, innigen Liebe zu Wissenschaft und Kunst; um sie und ihren edeln Sohn sammelten sich damals die hervorragendsten Geister der Nation: Wieland, Goethe, Herder, Schiller ꝛc. Eine treffliche Klavierspielerin komponirte sie ebensowohl Kammer- als dramatische Musik, so unter Andern auch Goethe's bekannte Operette „Erwin und Elmire", und starb hochverehrt und allgemein betrauert am 10. April 1807. — 3) Marie Friederike Auguste **Amalia,** Prinzessin von Sachsen, geb. 1794, Tochter des Prinzen Maximilian, Schwester des jetztregierenden Königs von Sachsen, namentlich in den weitesten Kreisen bekannt und mit Recht sehr hoch geschätzt als dramatische Dichterin (die Vfrn. von „Lüge und Wahrheit"), aber auch sehr gründlich und geschmackvoll musikalisch gebildet; sie soll mehrere Kirchenstücke und Opern komponirt haben, die indeß nur im Kreise der sächsischen Königsfamilie zur Aufführung gekommen.

Amant, Stephan **l'** (Lamáng), in der zweiten Hälfte des vor. Jahrh. Lehrer an der königl. Musik- und Gesangschule zu Paris, wird als solcher, wie als Komponist sehr gerühmt, obwohl über seine Lebensumstände nichts weiter bekannt geworden. Er schrieb für die Pariser ital. Oper um das Jahr 1770 fünf größere Opern: Alvar et Mencia, Le Poirier, Le Médécin d'amour, La Coquette de village und Emiréne, welche damals sehr beifällig aufgenommen und auch von Laborde und selbst von Dr. Burney sehr gerühmt wurden. Außerdem erschienen von seiner Komposition um dieselbe Zeit mehrere Sammlungen von Gesangsachen mit Klavier oder Harfe bei Cousineau in Paris, denen man damals ebenfalls große Anerkennung zollte; uns ist nichts davon bekannt geworden.

Digitized by Google

Amarevole, sov. a. amabile (s. ds.)

Amarezza, Bitterkeit, Betrübniß — con amar., schmerzlich; eine Bezeichnung, die einen schweren, gezogenen Vortrag, ein Hervorheben namentlich der Dissonanzen, doch mit möglichster Weichheit des Tones verbunden, erfordert.

Amateur (-atöhr), wörtlich: Liebhaber; sonach ein Kunstfreund im Gegensatze zu dem eigentlichen Künstler, doch gemeinhin mit dem Nebenbegriff der eigenen Ausübung der Kunst; dann also sov. a. das jetzt gebräuchlichere Dilettant. Auf das weibliche Geschlecht bezogen: Amatrice (-atrihß').

Amati, eine berühmte Geigenbauerfamilie am Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrh. zu Cremona, woher auch diese alten Violinen, deren Preis jetzt ihrer Seltenheit wegen sehr hoch gestiegen ist (sie werden wohl mit 100, ja selbst mit 300 Dukaten bezahlt), häufig nur mit dem Namen „Cremoneser Geigen" oder schlechthin „Amati's" bezeichnet werden. Ueber die Glieder der Familie selbst schwebt ein bis jetzt noch nicht ganz aufgehelltes Dunkel, das hauptsächlich durch eine Verwechselung der Taufnamen der Einzelnen entstanden ist. Einige wollen nur zwei Instrumentmacher dieses Namens: Antonio Geronimo (1592—1619) und Nicolo A. (1662—1692) gelten lassen; so unter Andern Albinoni um das Jahr 1791 (in Mailand). Andere geben drei des Namens an: Andrea Geronimo und Antonio, angeblich zwei Brüder, und Nicolo, Antonio's Sohn; so Hawkins in seiner Geschichte der Musik. Wieder Andere kennen deren vier, z. B. Fétis in seiner Biogr. univ. — Diesem folgend, läßt sich das etwa über diese Künstlerfamilie Bekannte so zusammenstellen: Andreas Amati, der erste und älteste der Familie, lebte zu Cremona um die Mitte des 16. Jahrhunderts, war also überhaupt einer der Ersten, der die damals kaum aus der älteren Viola entstandenen Violinen (kleineren Violen) bauete, und der Gründer der nachmals fast ein Jahrhundert lang hochberühmten Fabrik. Sein Sohn Antonio, geb. um 1565, gest. um 1620, setzte mit seinem Bruder Hieronymus das Geschäft des Vaters in noch glänzenderer Weise fort und erhob die Firma zu der Berühmtheit, die sich ein Paar Jahrhunderte hindurch erhalten hat. Aus der Werkstatt dieser beiden Brüder (die in dem oben angeführten Albinoni'schen Verzeichnisse wohl als eine Person angegeben worden sind, während man des Vaters als minder bekannt, gar nicht erwähnt) ging unter Andern eine der schönsten, außerordentlich sauber gearbeiteten und höchst kostbar verzierten Violinen hervor, welche für König Heinrich IV. von Frankreich bestimmt, die Jahrszahl 1595 trägt, eine geschichtliche Merkwürdigkeit ist und noch heute existirt. Nicolo, ein Sohn des Hieronymus — das stimmt freilich nicht mit den obigen Jahreszahlen nach Albinoni, wo dieser Nicolo erst in den Jahren 1662—1692 gearbeitet haben soll — trat in die Fußtapfen seiner Vorfahren, allein unter ihm nahm die Güte der Instrumente ab, und man würde wohl thun, bei Kauf einer Amati stets nur die älteren, aus den Jahren 1590—1620 etwa, zu berücksichtigen. Die guten Amati's zeichnen sich durch einen außerordentlich reinen, weichen und süßen Ton, durch eine wohlthuende Stärke und Klangfülle aus, wenn auch letztere nicht bei allen diesen Instrumenten von gleicher Intensität ist. Die berühmten vingt-

Digitized by Google

quatre violons du roi der französischen kön. Kammermusik waren von den Amati's, man sagt nach der Konstruktion des Andreas A., auf Befehl König Karl's IX. von Frankreich, eines großen Musikliebhabers, verfertigt, und zeichneten sich ebenso sehr durch ihren trefflichen Ton als die kostbare Ausstattung aus. Uebrigens sollen aus der Fabrik der Amati auch Bässe, obwohl in nur geringer Zahl hervorgegangen sein, die alle vorzüglichen Eigenschaften ihrer Violinen theilten.

Amato, Vincentio (auch wohl Amatus genannt), geb. 6. Januar 1629 zu Cinnima (?) auf der Insel Sizilien, gest. als Dr. theol. und Domkapellmeister zu Palermo 29. Juli 1670. Er hatte sich neben einer gründlichen theologischen Bildung tiefe und umfassende Kenntnisse in der Musik, besonders auch im Kontrapunkt angeeignet, und war namentlich in seiner amtlichen Stellung für Verbesserung des musikalischen Theils des Gottesdienstes und der Kirchenmusik überhaupt sehr thätig. Außer einer Oper L'Isauro, welche 1664 zu Aquila erschien und nicht von besonderer Bedeutung ist, hat er noch Sacri concerti, zwei- bis fünfstimmig, sowie Messa e Salmi di vespro e compieta, vier- und fünfstimmig, zu Palermo 1656 erscheinen lassen, die sich als tüchtige Arbeiten empfehlen.

Ambĭtus (auch wohl Diapason, s. d.), Umfang, ist ein jetzt ziemlich veralteter lateinischer Ausdruck, statt dessen man sich des angeführten deutschen Wortes bedient. Der Amb. (Umfang) einer Stimme oder eines Instruments bezeichnet die Tonweite, den Abstand vom tiefsten erreichbaren Tone bis zum höchsten — bisweilen auch wohl „Register" genannt — oder auch die sämmtlichen Töne, welche eine Stimme oder ein Instrument hervorzubringen vermag (über den Umfang der einzelnen Singstimmen oder musikalischen Instrumente sind die einzelnen Artikel zu vergleichen); endlich auch wohl den Inbegriff aller Töne unsers modernen Tonsystems. — Früher bedeutete Amb. die Grenzen, innerhalb welcher eine Melodie sich bewegen durfte. Diese waren ursprünglich sehr eng, denn die ältesten Kirchengesänge überschritten selten den Umfang einer Quinte, wenigstens nicht den einer Sexte (vgl. Alphabet und Accentus ecclesiastici), wofür wir in dem gregorianischen liturgischen Gesange, wie in den Antiphonien und Responsorien der protestantischen Kirche, die jenen nachgebildet sind, einen Beweis finden. Später ward der Amb. auf eine Oktave — authentisch vom Grundton, plagalisch von der Quinte aus gerechnet — erweitert, und bald setzte man dem noch zwei weitere Töne hinzu, bis endlich bei der allmäligen Reformation, durch welche die alten Tonarten von den modernen verdrängt wurden, jeder derartige Zwang in Wegfall kam. — Außerdem aber bedeutet: Amb. auch in der Fugenlehre den Umfang der Tonarten, in welche eine Fuge regelrecht und förmlich ausweichen durfte, und man hatte da drei Klassen oder Klauseln, die clausula primaria, secundaria, terliaria. Die Cl. primaria bedeutete die Ausweichung in die Dominante (c nach g, a nach e); die Cl. secund. die Ausweichung in die Paralleltonart (c nach a, a nach c); die Cl. tert. endlich die Ausweichung in die Terz in Dur (c nach e), oder in die Sexte in Moll (a nach f).

Ambleville, Charles **d',** Jesuit, namhafter französischer Kirchentonsetzer,

Digitized by Google

lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. zu Paris. Es ward von ihm 1634 zu Paris gedruckt: Octonarium sacrum, s. Canticum beatae Virginis per diversos ecclesiae tonos decantatum, und 1636 ebendas. eine sechsstimmige Harmonia sacra s. Vesperae in dies tam dominicas, tam festas totius anni, una cum missa et litaniis beatae Virginis.

Ambon, ein griech. Wort, in der alten christl. Kirche der etwas erhöhete Ort im Schiff der Kirche, dicht am Chore, von dem aus die biblischen und kirchlichen Vorlesungen gehalten wurden; auch das kirchliche Sängerpult. Daher **Ambonoklasten**, eigentlich Pultzerbrecher, aber in der älteren Kirchengeschichte nur in dem Sinne: Eiferer gegen die Kirchenmusik, Feinde derselben, gebraucht.

Ambronn, Pet. Chrn., geb. 10. Dezbr. 1742 zu Meiningen, ein tüchtiger Musiker, später als herzogl. Kammermusikus und Cembalist der Hofkapelle in seiner Vaterstadt angestellt. Er gehört zu den trefflichsten Spielern seines Instruments, und soll, nach dem Zeugnisse seiner Zeitgenossen, eine ganz außerordentliche Fertigkeit besessen haben. Daneben aber wußte er präzis und delikat, mit feinem Geschmacke vorzutragen, und bewährte sich namentlich als Meister in freien Phantasien, die stets ebensoviel wirkliche Phantasie, Gefühl und Erfindungsgabe, als ausgebreitete und gründliche theoretische Kenntniß und Gewandtheit selbst in den kontrapunktischen Künsten bekundeten. Allen Aufforderungen zur Herausgabe von Kompositionen setzte er konsequent seine hartnäckige Abneigung gegen „die papiernen Denkmäler der Komponisten" entgegen; es war ihm genug, als Virtuos und Tondichter im engeren Kreise nach Verdienst gewürdigt zu werden. Er soll gegen Ende des vor. Jahrh. gestorben sein.

Ambros, Aug. Wilh., geb. zu Mauth im Prager Kreise Böhmens am 17. Novbr. 1816. Mor. Bermann erzählt von ihm: Die musikalische Anlage zeigte sich bei ihm sehr bald, da er kaum vier Jahr alt jede gehörte Melodie richtig nachsang und bald auch auf dem Klavier nachzuspielen anfing, auch wohl damit allerlei Veränderungen, Umkehrungen u. dergl. versuchte. Seine Eltern hatten ihn indeß für den Staatsdienst bestimmt und er erhielt eine sehr sorgfältige Erziehung, ohne daß dabei die musikalischen Anlagen irgendwie berücksichtigt wurden. Dies geschah auch noch nicht, als er auf das Gymnasium nach Prag gekommen war, wo der bekannte Dichter Uffo Horn sein Studien- und Stubengenosse ward. Vielmehr wurde sein musikalisches Talent hier so unterdrückt, daß der Kunstdrang des Knaben auf anderm Wege sich Luft zu machen suchte, und er sich einen Platz in der Prager Zeichenakademie errang, die er mehrere Jahre sehr fleißig besuchte, und dabei seine Phantasie in gar gewaltigen Schwung brachte. Endlich aber kam der entscheidende Moment, wo es ihm klar wurde, daß Gypsbüsten und Modellakte sein Sehnen nicht zu stillen vermöchten. Er hatte einer Aufführung des Don Juan beigewohnt, kam in ungeheurer Aufregung aus dem Theater nach Hause, und nun dachte und träumte er nur Musik. So oft er an den Schaufenstern der Musikalienhändler vorüberging, blieb er stehen: „Wenn ich nur wüßte, welche von diesen Noten c und welche d heißt; das Uebrige wollte ich mir dann schon selbst finden." Diesen Gedanken zu verwirklichen, bat er einen seiner Schulgenossen, der unter der

Digitized by Google

jungen Schaar für einen gewaltigen Musiker galt, um einigen Unterricht in der Notenschrift und bot ihm dafür sein ganzes, obwohl etwas mageres Taschengeld als Belohnung. Verzichtete dieser nun zwar hierauf, so erfüllte er doch A.'s Wunsch mit großer Bereitwilligkeit, fügte noch manches von musikalischen Prinzipien, wie er sie kannte, bei, und legte dadurch den Grund zu A.'s weiterer musikalischer Selbstbildung. Er hatte 1837 das Studium der Jurisprudenz vollendet, daneben aber sich selbst zum fertigen Pianisten herangebildet und zugleich mit den theoretischen Schriften Türk's und Reicha's sehr genaue Bekanntschaft gemacht. Während er die nächsten zwei Jahre bald in ländlicher Einsamkeit, bald auf Reisen zubrachte, die namentlich auch seine musikalischen Anschauungen wesentlich bereicherten, bestand er zugleich die vorgeschriebenen vier strengen Prüfungen bei der Prager juristischen Fakultät und erlangte 1839 den Grad eines Doctors der Rechte, trat dann in den Staatsdienst beim k. k. Fiskalamte zu Prag, wo ihm indeß Zeit blieb, mit größerem Eifer als früher noch sich der Tonkunst zu widmen, und gewann hier der trefflichen Künstler Kittl, Veit u. A. Aufmerksamkeit bald so sehr, daß sie ihn mit Rath und Unterweisung namentlich in der Komposition, in der er sich auch schon versucht hatte, bereitwillig unterstützten. Um diese Zeit hatte er auch Rob. Schumann's Bekanntschaft gemacht, um den sich damals eine Anzahl jüngerer strebenden Künstler unter dem Namen der „Davidsbündler" schaarten, und unser A. ward bald eins der eifrigsten Mitglieder des humoristisch-phantastischen Davidsbundes, in dessen Sinne er nun mit Wort und That angelegentlich wirkte. Vorzugsweise seinen und des tüchtigen Kritikers B. Gutt Bemühungen ist es zuzuschreiben, daß der fast berüchtigte starre Prager Konservatismus in Sachen der Musik allmälig einer freieren Bewegung Raum gab. Während Gutt in seinen kritischen Aufsätzen mit Schärfe und Klarheit prüfte und sonderte, schrieb A. unter dem Namen „Flamin, der letzte Davidsbündler" mehr im Sinne der Sturm- und Drangperiode, um für Beethoven, Mendelssohn, Gade rc. Terrain zu gewinnen, aber sehr oft in einer, Jean Paul selbst bis auf gewisse Lieblingswendungen nachahmenden Manier, die man wenigstens keinen Vorzug nennen konnte. Erst 1847 ließ er sich bewegen, mit einer Komposition in die Oeffentlichkeit zu treten, und zwar mit einer in Mendelssohn's Weise gehaltenen Konzertouverture, zu der ihm die Sage von der Genovefa den Stoff geliehen. Der Erfolg der Aufführung war ein so bedeutender, daß das Werk schon im nächsten Konzert wiederholt werden mußte. Nun trat A. unter seinem wahren Namen auf, und brachte wenige Wochen nachher im Konzert des Cäcilienvereins unter persönlicher Leitung eine Ouverture zu Othello zur Aufführung, die so ungemein günstig aufgenommen ward, daß man den Komponisten aufmunterte, eine vollständige Musik zu dieser großen Tragödie zu schreiben, die denn auch sofort nach ihrer Vollendung zu Gehör gebracht wurde, und dem Komponisten des berühmten Alex. Dreyschock Achtung in so hohem Maaße gewann, daß dieser die Partitur nach London mitnahm, wo jetzt im Drurylanetheater, unsers Wissens Shakespeare's Tragödie mit A.'s Musik gegeben wird, zu welcher, für Konzertaufführungen auch A. Meißner und M. Hartmann eine verbindende Deklamation geschrieben. Eine Ouverture zum

Digitized by Google

„Käthchen von Heilbronn" fand später ebenfalls verdiente Anerkennung. 1848 ward A. zum Staatsanwalt in Preßangelegenheiten ernannt, eine Stellung, die im Fortschritte jener stürmischen Zeit immer schwieriger wurde, vornehmlich in Prag, und ihn körperlich und geistig fast aufzureiben drohte. Ein längerer Aufenthalt in Wien im nächsten Jahre kräftigte ihn indeß wieder und er vollendete hier ein großes Stabat mater, das auch von der Prager Singakademie mit Erfolg aufgeführt ward. 1850 erhielt er die Stelle eines Staatsanwaltes beim Prager Landesgericht und ward kurz nachher auch ins Direktorium des dortigen Konservatoriums berufen, dem er dann seine große Symphonie in E-moll widmete. Außerdem sind mehrere Kompositionen für Pianoforte (Sonaten, Trio's ꝛc.) und Gesang von ihm erschienen. Er gehört vollständig der von Mendelssohn und nach diesem von Gade eingeschlagenen Richtung an, und ein eigenes religiöses und volksthümliches Element, wie bei jenen, eine Hinneigung zur Natur und Idylle charakterisirt ihn. Dabei hält er sich indeß in Folge seiner strengen Schule von allen modernen Extravaganzen frei, ist übrigens vorzugsweise Instrumentalkomponist, während er die Singstimmen nicht selten ungefügig und hart behandelt. Eine Menge seiner ästhetischen und kritischen Arbeiten sind in Journalen, namentlich auch in der von Schumann begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik" abgedruckt.

Ambrosch, Jos. Karl, geb. zu Krumau (nicht zu Nettelitz) in Böhmen 6. Mai 1759, war ein Schüler Kozeluch's in Prag, wo er sich nicht nur für den Gesang ausbildete, sondern auch anderweit eine gründliche musikalische Bildung sich zu eigen machte. 1784 ward er für Solotenorpartien am Theater zu Bayreuth angestellt und unternahm von dort aus verschiedene Reisen, welche ihm Gelegenheit boten, sich selbst nach den besten Vorbildern weiter zu bilden, und zugleich sich bekannt zu machen. Später sang er in Hamburg, Hannover, Wien und kam 1791 als erster Tenorist an das Nationaltheater zu Berlin, wo seine eigentliche Glanzperiode begann, in welcher auch die meisten seiner vielen Lieder gedruckt wurden, die eine allgemein beifällige Aufnahme fanden und ihn als gebildeten Musiker von tiefer Empfindung bekunden. Er lebte hier, wegen seiner Kunst und wegen seines edeln, liebenswürdigen Charakters gleich hochgeachtet und gern, auch nach seinem Rücktritt von der Bühne, in die bedeutendsten Zirkel gezogen, bis an seinen Tod, der am 8. Septbr. 1822 erfolgte. Er war einer der bedeutendsten Sänger der damaligen Zeit in Deutschland und namentlich im Vortrage des Recitativs, diesem Prüfstein des Sängers, ausgezeichnet. Eine sehr angenehme Stimme, gründliche Schule, eminente Kehlfertigkeit, die er aber mit großer Strenge gegen sich selbst stets nur an geeigneter Stelle verwendete, ein edler gefühlvoller Vortrag, eine treffliche Deklamation, machten ihn zum Liebling des Publikums, das gern übersah, daß sein Spiel, obwohl stets angemessen, wohldurchdacht und edel, doch nicht auf gleicher Höhe mit seinen Leistungen als Sänger stand.

Ambrosi, Karl, ein bedeutender Klarinettvirtuose und trefflicher Lehrer seines Instruments. Er hatte zu Prag Theologie und Philosophie studirt, konnte aber den Weltpriesterstand nicht erlangen, und ward deshalb Rektor zu Forst

Digitized by Google

im Bidschowerkreise in Böhmen. Hier widmete er sich neben seinem Amte hauptsächlich und mit großer Neigung der Ausbildung von Schülern auf der Klarinette, deren er treffliche gezogen hat. Er starb zu Forst 22. Septbr. 1776.

Ambrosianischer Gesang, hieß in früherer Zeit bis zu der bedeutenden Reform, welche Gregor I. im sechsten Jahrh. im Kirchengesange veranlaßte, der alte choralmäßige Gesang, welchen Ambrosius (s. ds.) auf Grundlage der sogenannt authentischen Tonarten der Griechen in der abendländischen Kirche eingeführt hat. Später aber und bis auf die Gegenwart herab bezeichnet man mit dem Namen Ambr. Ges. (oder auch Ambr. Lobgesang) das Te Deum laudamus, „Herr Gott, dich loben wir," das noch heute in der kathol. und protestant. Kirche bei feierlich-freudigen Gelegenheiten entweder von der Gemeinde als Choralgesang, oder vom Sängerchore mit oder ohne Instrumentalbegleitung (und dann gewöhnlich mit dem ursprünglichen lateinischen Texte, der in einer Unzahl von Kompositionen fast aller bedeutenderen älteren und neueren Tonsetzer in größerer oder geringerer Ausdehnung vorhanden ist) gesungen wird. Uebrigens ist durch historische Untersuchungen hinlänglich erwiesen, daß die Annahme, das ursprüngliche Te Deum laudamus rühre von Ambrosius her, auf einem Irrthum beruht. Mehr Grund hat man, den Bischof Nicetius von Trier (um 535) für den Verf. des Gesanges zu halten; Andere schreiben ihn schon dem alexandrinischen Bischofe Athanasius (326—373) zu, der ein großer Musikfreund war und in den Jahren 336—338 in Trier im Exil lebte. Die früheste Erwähnung desselben findet sich in der Mönchsregel des Benedikt von Nursia um die Mitte des 6. Jahrhunderts. Uebrigens beruht er auf einem kurzen, schon seit den ältesten Zeiten in der griechischen Kirche gebräuchlichen Psalm, der zur Abendandacht gesungen wurde, wie andrerseits unser „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" auf einem ähnlichen griechischen Morgenpsalm fußt, und ward in der lateinischen Kirche ursprünglich als Hymnus in honorem sanctae trinitatis bezeichnet; in der Form, wie die protestant. Kirche ihn jetzt gebraucht, hat Luther ihn 1533 übersetzt. Die Melodie desselben ist die uralte; der Gesang vertheilt sich unter zwei Chöre, deren erster eigentlich den Gesang des Priesters am Altare repräsentirt, weshalb er nur von Männerstimmen oder von einer Stimme ausgeführt werden sollte, während der zweite den Gesang der Gemeinde oder des Chors von der Orgel her vorstellt. Dieser Choral ist (neben der alten, jetzt fast ganz außer Gebrauch gekommenen Litanei) der einzige Repräsentant der von Ambrosius aus der griechischen Kirche aufgenommenen Form des Wechselgesanges.

Ambrosius, einer der berühmtesten Kirchenväter, der Heilige genannt, geb. wahrscheinlich um 340 zu Trier, wo sein Vater als Statthalter von Gallien sich aufzuhalten pflegte. Er erhielt eine treffliche Erziehung, widmete in Mailand sich der juristischen Laufbahn und ward schon 369 zum Präfecten in Oberitalien und Mailand ernannt, wo er durch Sanftmuth und Weisheit die Achtung und Liebe des Volks in hohem Grade gewann. Er ward deshalb 374 vom Volke, das er in der Kirche bei einem Aufruhr wegen der Wahl eines neuen Bischofs zur Ruhe ermahnte, selbst, obwohl er erst Katechumen und noch

Digitized by Google

nicht getauft war, zum Bischof erwählt. Eine Stimme, man sagt es sei ein Kind gewesen, rief plötzlich: „Ambrosius soll Bischof sein!" und alsbald hallte dieser Ruf in der ganzen Kirche von Katholiken und Arianern einmüthig wieder. Lange weigerte er sich, da er noch nicht getauft und des heiligen Amtes ganz unkundig sei, ja er floh aus der Stadt, als das Volk von seinem Begehren nicht abstand, bis endlich Kaiser Valentinianus ihm die Uebernahme des Amtes befahl — das Gedächtniß dieser Begebenheit feiert die kathol. Kirche noch jetzt am 7. Dezbr. — das er dann bis zu seinem Tode 397 treulichst verwaltete. Mit großem Eifer nahm er des durch die Arianischen Streitigkeiten hart bedrängten Glaubens sich an und erwarb sich durch seinen sanften und milden, aber gegen jede Ungerechtigkeit strengen und unbeugsamen Charakter die allgemeinste Verehrung, da er kein Ansehen der Person kannte und einst den Kaiser Theodosius, der durch Rufinus 7000 Thessalonier um einer Empörung willen hatte niedermetzeln lassen, von der Kirchthür zurückwies, ihn in den Bann that und erst nach achtmonatlicher strenger Buße ihn wieder in die Gemeinschaft der Kirche aufnahm. Man schreibt dem A. gemeinhin dreißig verschiedene Hymnen zu, unter welchen indeß nur zwölf entschieden von ihm verfaßt sind, und unter denen als die bekanntesten genannt werden mögen: O lux beata trinitas („Der du bist drei in Einigkeit"), Veni redemtor gentium („Nun komm', der Heiden Heiland"), Aeterne rerum conditor, Deus creator omnium, Splendor paternae gloriae etc. Mit Unrecht dagegen nennt man ihn als Vfr. des Te Deum laudamus (s. Ambros. Gesang). Der Einfluß des A. auf das kirchliche Gesangwesen war ein außerordentlich bedeutender, und mag hier noch nach den bewährtesten Quellen eine kurze Darlegung finden. Allerdings hatte man schon früher im Abendlande, nachdem einmal ein öffentlicher Kirchengesang ins Leben gerufen war, auch die Pflege desselben sich angelegen sein lassen, und in dem Maaße, wie der Gottesdienst an Pracht und Feierlichkeit in den Tempeln zunahm, auch den Kirchengesang mehr und mehr ausgebildet. Neben den Lektoren, welche Predigten (Homilien) vorzulesen hatten, wurden aus den jüngeren Geistlichen besondere Kirchensänger (Cantores, Ψάλται) schon durch die laodicenische Kirchenversammlung im Jahre 364 aufgestellt. Diese sangen theils allein, theils wechselten sie mit den Chören der Gemeinde ab, und Papst Sylvester hatte schon 330 in Rom eine Gesangschule zur Bildung eines kirchl. Sängerchors errichtet, welcher an Festtagen, bei Prozessionen und sonstigen Feierlichkeiten in sämmtlichen Kirchen der Stadt die musikalischen Aufführungen zu besorgen hatte. Allein der Charakter des Kirchengesanges blieb immer noch wie zu Anfange, ein gesangartiges Recitiren der Worte mit sehr geringer Modulation der Stimme, ein kunstloses, monotones Absingen von Gebeten mit einigen musikalischen Accenten. Ambrosius aber faßte die bisherigen vereinzelten Bestrebungen, die musikalische Bildung der griechischen Welt und die melodischeren Klänge griechischen Gesangs auch auf den christlichen Gottesdienst namentlich im Abendlande zu übertragen, umsichtig und fest zusammen, und führte so einen melodischen Kirchengesang, einen recitativartigen Gesang mit bestimmter Modulation und rhythmischen Accenten ein,

Digitized by Google

wozu denn seine und seiner Zeitgenossen wohlklingenderen, in metrischer Beziehung vervollkommneten Hymnen sich vortrefflich eigneten. Er war nämlich nicht, wie man oft behauptet, der Erste, der solche Hymnenpoesie in die abendländische Kirche einführte. Sein Vorläufer darin war Hilarius, Bischof von Pictavium (Poitiers) von 350—368, der als Gegensatz zu den arianischen Gesängen mit rechtgläubigen Kirchengesängen auftrat, die Oden- mit der Hymnenform verschmolz und dadurch einen bestimmten Strophenbau, bestimmte Sylbenzählung und regelmäßigen Wechsel der Versfüße, somit auch einen bestimmten Takt beim Kirchenliede einführte (ihm schreibt man die Ueberarbeitung des Hymnus angelicus, Luk. II. 14, zu, und bestimmt ist er der Dichter des schönen Morgengesangs: Lucis largitor splendide). Diese Hymnenform des Hilarius bildete Ambrosius weiter aus, jedoch ohne den Reim anzuwenden, der sich zuerst bei Damasus, Bischof zu Rom, wo er 384 starb, einem Spanier von Geburt, findet. Die Hymnen dieser Periode zeichnen durch eigenthümliche Würde, Schmucklosigkeit, Einfalt und Wahrheit, verbunden mit gewaltiger Kraft sich aus, und gewährten den Bestrebungen des A. zur Hebung des kirchl. Gesanges eine treffliche Grundlage. Freilich scheint der musikal. Rhythmus bloß auf den Wechsel langer und kurzer Töne beschränkt, auch die Modulation nicht bedeutend gewesen zu sein, weil sie nur auf die vier griechischen authentischen Tonarten sich stützte. Das bis dahin regellose und willkürliche Singen suchte A. durch den aus dem Morgenlande entlehnten Gebrauch vier bestimmter Tonarten zu regeln, nämlich der dorischen, phrygischen, lydischen und mixolydischen (s. Griech. Tonarten), und nahm gleichfalls von der griechischen Kirche die Form des Wechselgesanges auf, wodurch auch dem Volke endlich die allgemeine Theilnahme am Kirchengesange ermöglicht wurde, während dieser sonst ausschließlich ein Eigenthum der Priester gewesen war, und die Form der jetzt noch in verschiedenen Gegenden auch in der protestant. Kirche gebräuchlichen Antiphonien und Responsorien ins Leben gerufen ward. So trat durch A. der melismatische oder figurirte, der Figuralgesang, in die Kirche ein, allein er war andrerseits auch nach Möglichkeit darauf bedacht, ihn vor aller Verweltlichung zu bewahren, und seine ursprüngliche Form war einfach und würdevoll, wie sich dies an der bis heute erhaltenen, fast seltsam einfachen (wie E. F. Koch ganz richtig bemerkt) Choralmelodie aus jener Zeit: „Nun komm, der Heiden Heiland" klar bekundet, in der man beinahe eine Reliquie altgriechischer, vorchristlicher Musik erkennen möchte. Diese Sangweise führte nun A. mit bereitwilligster Unterstützung des römischen Bischofs Damasus zunächst in der mailändischen Kirche ein (wo auch einzelne Abweichungen vom römischen Ritual, die durch A. hervorgerufen wurden, bis in die Gegenwart sich erhalten haben); von da aus verbreitete er sich mit außerordentlicher Schnelligkeit fast über das ganze Abendland, und ward als Volks- oder Gemeindegesang in der Kirche auf- und angenommen, bis er zwei Jahrhunderte später durch den Gregorianischen Gesang (s. d.) eine wesentliche Veränderung und Umbildung erlitt. — Daß auch noch ein anderer **Ambrosius** als berühmter Sänger und Instrumentist, neben Chrysogonus, Menekrates, Soterides, Glaphyrus rc. zu Nero's

Zeit, etwa um das Jahr 60 n. Chr., genannt wird, mag wenigstens hier erwähnt sein.

Ambubajae, hießen Gesellschaften von syrischen Pfeiferinnen, welche zur Kaiserzeit in Italien und namentlich in Rom, gleich unsern „wandernden Musikanten“ oder Harfenmädchen umherzogen, bei festlichen Gelegenheiten oder sonst auf Straßen und Märkten spielten und sangen, und dadurch ihren Unterhalt zu erwerben suchten. Meist waren es leichtfertige Dirnen, wie das aus Sueton's Berichten (im Leben Nero's) sehr unzweideutig hervorgeht.

Ambulánt, herumziehend; daher ambul. Musikanten, wandernde Musikanten, wie wir sie auf Messen, Jahrmärkten ꝛc. so oft bis zum Ueberdruß hören müssen.

Ame (ahm'), eigentlich: die Seele, das Leben. Insbesondere die französ. Bezeichnung des Stimmstocks in den Geigeninstrumenten.

Amelingue (Ameléngh'), scheint wirklich nur der französirte Name des deutschen Instrumentmachers Amelung zu sein, der als Holzblasinstrumentfabrikant zu Anfang dies. Jahrh. in Paris lebte, und namentlich durch seine trefflichen, außerordentlich gesuchten und geschätzten Klarinetten sich auszeichnete. Diese haben einen sehr schönen, gesangreichen, runden und weichen, doch aller Energie fähigen Ton, eine sehr leichte Ansprache, ein sehr richtiges Verhältniß im Klange der höheren und tieferen Töne, und empfehlen sich gleichzeitig durch ein zwar einfaches, aber sehr geschmackvolles Aeußere.

Amendola, ein ital. Komponist aus der letzten Hälfte des vorigen Jahrh. Im Jahr 1780 ward eine von ihm gesetzte Oper: Il Begliarbei di Caramania, in Dresden gegeben und mit großem Beifalle aufgenommen. Vielleicht war er ein Nachkomme des berühmten italien. Malers Amendola, doch ist über sein Leben und Wirken keine weitere Nachricht zugänglich.

Amerbach (oder Ammerbach, Elias **Nikolaus,** genannt A.), etwa um 1540 wahrscheinlich in Sachsen geb., von Jugend an voll Eifer für die Tonkunst und auf längeren Reisen dafür noch mehr sich ausbildend, ward um das Jahr 1570 Organist an der Thomaskirche zu Leipzig. Worin die Behauptung bei Schilling ihre Begründung findet, A. sei ein „großer, vielleicht der größte Kontrapunktist des 16. Jahrh. gewesen“, läßt sich ebensowenig erklären, als die Erwähnung eigener Kompositionen desselben, da nirgend solche vorhanden sind, weder in der von ihm herausgegebenen „Orgel- oder Instrument-Tabulatur“, noch in anderen Sammlungen damaliger Zeit, noch in eigenen Ausgaben, wie hierauf schon C. F. Becker mit Recht aufmerksam gemacht hat. Das eben erwähnte, von ihm 1571 in Leipzig (gedruckt durch Jak. Berwald's Erben) herausgegebene Werk enthält eine kurze „Anleitung für die anfahenden Discipel der Orgelkunst“ in fünf Kapiteln; sodann die für die Orgel eingerichteten geistlichen und weltlichen Lieder und Tänze (196 Quartseiten) in großer Mannichfaltigkeit und meist mit Angabe der Komponisten — alles übrigens nicht in Noten, sondern durchgehends in deutscher (Buchstaben-) Tabulatur. — Noch ein Organist desselben Namens, Anton **A.,** soll um dieselbe Zeit in braunschweigischen Diensten gestanden haben.

Digitized by Google

Ameyden, Chrstn. (auch bisweilen Hameyden), ein Niederländer, namhafter Komponist des 16. Jahrh., zu Palestrina's Zeit Sänger in der päpstlichen Kapelle, wo er auch als Tonsetzer wie wegen seiner wissenschaftlichen Kenntnisse überhaupt ein großes Ansehen behauptete. Verschiedene seiner Werke, namentlich Messen, werden unter den musikalischen Schätzen des päpstlichen Archivs aufbewahrt.

Ami, Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Rouen im Anfange des 18. Jahrh., ein wackerer Kirchenkomponist, der 1721 zu Paris Cantates, petits Motets à 1, 2 et 3 voix, et un Cantique nouveau en deux Choeurs et Symphonie ajoutée (zunächst für das Osterfest bestimmt) herausgab, wo er in der Vorrede zugleich von der Kirchenmusik und deren rechter Beschaffenheit handelt.

Amico, Raymund, geb. zu Noto auf Sizilien zu Ende des 16. Jahrh., trat in den Dominikanerorden und war als tüchtiger Kirchenkomponist seiner Zeit geschätzt; man hat von ihm (in italienischer Sprache): Motetti a 1, 2, 3, 4 voci, welche 1621 in Messina erschienen sind.

Amiconi, Ant., ein ital. Opernkomponist des 18. Jahrh. aus Neapel, der seit 1783 in dem Mailänder Komponistenverzeichnisse mehrmals genannt wird und für das Theater sehr thätig gewesen zu sein scheint. 1786 ward in Rom sein Intermezzo: La grotta del Mago Merlino mit großem Beifall aufgeführt. Seine Arbeiten sind indeß gänzlich verschollen.

Amiot (Amiöh), geb. 1718 zu Toulon, trat in den Jesuitenorden und ging 1750 als Missionair nach China, ward im folgenden Jahre zum Kaiser nach Peking berufen, machte sich mit der chinesischen und tartarischen Sprache ganz vertraut, und übersetzte unter Andern auch ein großes Werk des Li-koang-ti über die chinesische Musik, das er 1754 an den damaligen Sekretair der Pariser Akademie, Bougainville, sendete, und dem er später noch einen kleinen Traktat über die neuere chinesische Musik nebst Abbildungen der Instrumente (darunter auch Instrumente mit klingenden Steinen) nachfolgen ließ. Gedruckt wurden diese Aufsätze im 6. Bande der Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, etc. des Chinois par les Missionaires de Pekin, mit trefflichen Anmerkungen des gelehrten Abbé Roussier. Sie wurden sofort ins Spanische übersetzt, und im Leipz. musik. Almanach für 1784 finden sie sich auch deutsch, während später das Bemerkenswertheste daraus mit kritischer Sichtung, die um so nothwendiger, als A. mit großer Vorliebe für die Chinesen geschrieben, von G. W. Fink in seiner „Ersten Wanderung der ältesten Tonkunst", mit Berücksichtigung neuerer Nachrichten mitgetheilt worden ist. Für den Geschichtsforscher ist A.'s Werk, das übrigens mit ermüdender Weitschweifigkeit geschrieben ist, nicht zu entbehren. Der gelehrte Vfr. starb 1794 in Peking.

Ammerbach, Euseb., ein namhafter Organist und Orgelbauverständiger, in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. an Fugger's Kapelle St. Ulrich zu Augsburg angestellt. Man zählte die Orgel dieser Kapelle unter die besten der damaligen Zeit, und sie war von A. selbst ohne fremde Hülfe erbauet; auf sie wendete er auch die höchste Sorgfalt, war indeß nicht zu bewegen, auch an anderen Orten Beweise seiner Geschicklichkeit im Orgelbau zu geben.

Ammerbach, El. Nik., s. Amerbach.

Digitized by Google

Ammon, Ant. Blasius, geb. 2. Januar 1572 zu Imst in Tirol, einer der bedeutendsten Kontrapunktisten seiner Zeit, und in der Hofkapelle zu München angestellt, wo er den 9. April 1614 starb (so nach Mor. Bermann's Angaben, wonach der Artikel über ihn in Schilling's Univ.-Lex. der Tonkunst, bei Gerber und Fétis, sich als gänzlich unrichtig erweiset). Er gab bei Adam Berg in München schon 1590 heraus: Sacrae cantiones, quas vulgo Motettas vocant, 4, 5 et 6 voc., quibus adjecti sunt ecclesiastici hymni de nativitate, resurrectione et ascensione Domini — und 1591 Messen zu 4—6 Stimmen, sowie Motetten auf die Festtage der Heiligen. Sie athmen den Geist der Frömmigkeit und sind nach Verhältniß einfach, und überall würdig gehalten, übrigens mit großer Gewandtheit ausgeführt.

Ammon, Dietr. Chrstn., ein gegen Ende des vor. Jahrh. in Hamburg sich aufhaltender Komponist, dessen Operette: „das Rosenmädchen", damals mit Beifall gegeben ward. Weitere Nachrichten über ihn mangeln.

Ammon, Joh., s. Amon.

Ammon, Joh. Chrstph., Mag. und Prediger zu Ensheim in Franken, veröffentlichte in den Regensburger wöchentl. Nachrichten 1746 eine Abhandlung: „Gründlicher Beweis, daß im ewigen Leben wirklich eine vortreffliche Musik sei", die dann auch später anderweitig abgedruckt wurde, ebenso Widerlegungen hervorrief, und wenigstens den Beweis liefert, daß der Vfr. ein außerordentlicher Musikfreund gewesen sein müsse. — Die Frage über die „himmlische Musik" ist schon früher von dem Kanzler William Melton (de Melitona) zu York um 1520, von Dr. Chrstn. Wildvogel, Prof. zu Jena 1699, später auch (1747—1751) von Joh. Mattheson in mehreren Schriften behandelt worden.

Ammon, Wolfgang, Mag. und Pfarrer zu Dinkelsbühl, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh., gab 1581 zu Frankfurt ein deutsches Gesangbuch mit gegenüberstehender lateinischer Uebersetzung und den vorgedruckten Melodien heraus, das ebenfalls zu Frankfurt im Jahre 1606, doch in anderem Verlage, in zweiter Auflage erschien, unter dem Titel: Psalmodia nova germanica et latina, qua praecipue cantiones Ecclesiarum August. Confess. carmine conversae, et in utraque lingua paribus versibus rhythmicis et iisdem utrobique numeris atque concentibus redditae — aeque veteribus usitatis hymnis ac cantionibus nonnullae collectae, continentur (Newes Gesangbuch, Deutsch und Lateinisch rc.). So lautet der vollständige Titel des für den musikalischen Geschichtsforscher interessanten Werks, das Schilling für zwei verschiedene ausgiebt und mit verstümmeltem, fast sinnlosem Titel anführt.

Amner, zu Anfange des 17. Jahrh. Organist und Musikdirektor zu London, Baccalaureus der Musik, ein fruchtbarer und gediegener Komponist (dem Namen nach kaum ein Engländer), von dem viele Anthems rc. gedruckt wurden. Als sein bestes Werk bezeichnet man die 1615 erschienenen Sacred Hymns of 3, 4, 5 and 6 parts for voices and viols.

Amodeï, Kapellmeister an verschiedenen Kirchen zu Neapel, geb. zu Sciacca in Sizilien im Anfange des 17. Jahrh., gest. um das Jahr 1695. Er war ein geachteter Komponist und 1685 erschien von ihm eine Cantata a voce sola

Digitized by Google

im Druck, während eine Anzahl seiner Kompositionen im Mscr. in verschiedenen italienischen Bibliotheken, namentlich auch in der Vatikanischen, aufbewahrt werden.

Amoebus, ein berühmter Sänger und Zitherspieler zu Athen um 200 v. Chr. Athenäus erzählt in seinem Werke Deipnosophistarum libri XV. (Ausgabe von Dindorf, Lpzg. 1827), daß dieser Künstler in Athen nahe beim Theater gewohnt und wenn er öffentlich sich hören lassen, stets ein attisches Talent (man schlägt den Werth eines solchen auf etwa 1300 Thlr. an) als Belohnung erhalten habe. — Es soll, ebenfalls nach Athenäus, noch ein jüngerer, ausgezeichneter Tonkünstler desselben Namens existirt haben.

A moll, franz. la mineur (minöhr), diejenige der 24 Tonarten des modernen Tonsystems, wo die sechste Stufe der ursprünglichen diatonischen Tonleiter von C als Grundton (Tonika) der Molltonart erscheint, und die sich von der auf derselben Stufe ruhenden Durtonart dadurch unterscheidet, daß sie, als Paralleltonart von C dur, kein wesentliches Versetzungszeichen erhält. Sie wird eben um deswillen als die erste der zwölf weichen (Moll-) Tonarten unsers Systems angesehen und giebt die Norm für die Bildung der Molltonleitern auf anderen Stufen. Auf harmonischer Grundlage bedarf sie allerdings stets eines Kreuzes auf der siebenten Stufe (gis, statt g), dem Subsemitonium Modi, um den charakteristischen Dominantakkord herzustellen. Vergl. Moll und Tonarten, sowie in Betreff des ihr etwa beizulegenden Ausdrucks bestimmter Empfindungen, den Art. Charakteristik der Tonarten.

Amon, Joh. Andr. (nicht Ammon, wie er gewöhnlich geschrieben wird), geb. 1763 zu Bamberg, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht von der dortigen Hofsängerin Fracassini (im Gesange) und dem Konzertmeister Bäuerle (in der Instrumentalmusik). Zuerst widmete er sich der Violine, daneben der Viola und dem Pianoforte, faßte aber bald eine große Vorliebe für das Horn und bildete sich auf diesem zu einem sehr bedeutenden Künstler aus, was ihm um so eher gelang, als er sich an den bedeutendsten Hornvirtuosen seiner Zeit, den berühmten Giov. Punto (eigentlich Joh. Stich) zu seiner Ausbildung gewendet hatte, und diesen durch sein Talent, seinen Eifer und sein bescheidenes Wesen so für sich einzunehmen wußte, daß derselbe ihm seine vollste Zuneigung schenkte. Punto nahm unsern A. 1781 mit nach Paris, wo er unter Sacchini's Leitung namentlich in der Komposition sich weiterbildete. Auch auf den ferneren Reisen Punto's in Frankreich und Deutschland begleitete A. den Meister, namentlich um dessen Konzerte zu dirigiren und ihm zu akkompagniren — er selbst gab sehr selten Konzerte. Eine geschwächte Gesundheit veranlaßte ihn indeß, seinem Lieblingsinstrument, dem Horn, zu entsagen, und er ward 1789 als Musikdirektor nach Heilbronn, 1817 als Kapellmeister an den Hof des Fürsten von Oettingen-Wallerstein berufen, wo er am 29. März 1825 starb. Auf seinen Reisen mit Punto war er mit den bedeutendsten Tonsetzern jener Zeit, mit Haydn, Mozart, sodann mit J. A. Hiller, F. Reichardt u. A. in Verbindung getreten und hatte deren Gunst sich zu erfreuen. Er hatte Vieles komponirt und es mögen etwa 100 seiner Werke (Sonaten, Symphonien, Quartetten, Quintetten ꝛc. für verschiedene Instrumente, namentlich für Horn

Digitized by Google

und für Pianoforte, Gesänge 2c.) gedruckt worden sein. Er hat auch ein Paar Messen, deren eine mit deutschem, von seinem Fürsten gedichtetem Texte, und zwei Operetten — von diesen wissen wir Näheres nicht — komponirt, und sein letztes Werk war eine Begleitung der Gebete während der Messe für Verstorbene; dieses erklärte er selbst für seinen Schwanengesang und bat um Aufführung desselben bei seiner eigenen kirchlichen Todtenfeier, eine Bitte, die natürlich mit größter Bereitwilligkeit gewährt wurde. Er war ein vortrefflicher Dirigent, ein tüchtiger Meister auf seinen obengenannten Instrumenten und ein achtungswerther Komponist.

Amore, con, mit Liebe, mit Hingebung.

Amorevole, sov. a. amarevole oder amabile, s. ds.

Amarevoli, Angelo, ein berühmter ital. Opernsänger aus dem vor. Jahrhundert, geb. in Venedig 16. Septbr. 1716. Zu Hasse's Zeit, in den Jahren 1750 und ff. war er als Tenorist bei der ital. Oper in Dresden engagirt, und glänzte durch seine schöne Stimme, wie durch außerordentliche Biegsamkeit und Geläufigkeit derselben. Später zog er sich von der Bühne zurück und soll im hohen Alter den 15. Novbr. 1798 in Dresden gestorben sein.

Amoroso, zärtlich, innig, einnehmend; bezeichnet ein etwas langsameres Tempo, und beim Vortrage eine zarte Gebundenheit des Spiels oder Gesanges, mit weichem, sanftem melodischen Ausdrucke und mit wohlnuancirten, nirgend harten oder scharf gestoßenen Accenten, selbst da, wo der Ausdruck der Zärtlichkeit ein wärmerer, vielleicht selbst bis auf einen gewissen Grad leidenschaftlich wird.

Amorschall (auch Amorshorn), nannte der russische Hofmusikus und Waldhornist Kölbel das von ihm im Jahre 1760 verbesserte Horn. Er hatte nämlich an dem Waldhorn, um theils die chromatischen Töne, theils in Folge dessen auch aus allen Tonarten blasen zu können, Klappen und einen halbrunden Deckel angebracht, der gerade auf den Schalltrichter paßte. Allein diese erste Idee eines Klappenhorns ist nicht weiter verfolgt worden, da man schon theilweise durch das Stopfen der Töne den Zweck in ähnlicher Weise erreichte, und auch um dieselbe Zeit das **Inventionshorn** erfunden worden war, das damals noch bequemer als Kölbel's Verbesserung dünkte, obwohl dies eigentlich nicht der Fall war. Vgl. d. Art. Horn.

Ampeira hieß im alten Griechenland ein Theil des Liedes, mit welchem die um den Preis ringenden Musiker bei den Pythischen Spielen sich hören ließen. Vgl. Griechische Spiele.

Amphibrächys, einer der aus der altgriechischen Prosodie entlehnten Versfüße, dreisylbig, aus zwei kurzen Sylben, die eine lange einschließen, bestehend: ⏑ – ⏑, deutsch auch wohl der „Nachschläger" genannt, z. B. errāthĕn. Musikalisch ist es gleich, ob die erste Sylbe (Note) eine kurze oder längere (Achtel oder Viertel) ist, nur muß dann die zweite wenigstens von doppelter Länge sein, und die erste darf nie auf einen guten Takttheil fallen; im Tripeltakt mit Auftakt wird er am häufigsten vorkommen, z. B. ♪ | ♩ ♪ | s. Metrum, Rhythmus.

Amphichord, auch Lyra Barberina, eine von Joh. Bapt. Doni im

17. Jahrh. zu Florenz erfundene kleinere Lyra, etwa in Form und Größe der Viola; jetzt schon längst wieder gänzlich vergessen. S. Lyra.

Amphimäcer (auch Kretĭkus), einer der aus der altgriechischen Prosodie entlehnten Versfüße, dreisylbig, aus zwei langen Sylben, die eine kurze einschließen, bestehend: – ◡ –, der Gegensatz des Amphibrachys (s. d.), deutsch auch wohl „Gegenschlag" genannt, z. B. Sōnnĕnstrāhl. Die erste Sylbe (Note) muß jedesmal auf einen guten Takttheil fallen, was bei der letzten nicht nothwendig, aber doch gewöhnlich der Fall ist. Er kommt im graden wie im ungraden Takt vor, z. B. ♩ ♪ | ♩ 𝄾 oder ♩ ♪ ♩ 𝄽 | s. Metrum, Rhythmus.

Amphīon, einer der berühmtesten Sänger und Lyraspieler der ältesten (mythischen) griechischen Zeit, etwa mit Orpheus gleichzeitig im 13. Jahrh. v. Chr., Sohn der Antiope, einer thebanischen Fürstentochter, und des Zeus (nach Anderen, des Königs Epaphus von Sicyon), mit seinem Zwillingsbruder Zethos auf der Grenze zwischen Attika und Böotien geb., von Hirten erzogen und der Sage nach von den Musen selbst unterrichtet, weihete sich der Poesie und Musik, verbesserte die damals gebräuchliche Lyra durch Hinzufügung von drei Saiten, und soll so schön gespielt haben, daß er Thiere, Bäume und selbst die Felsen durch seine Töne bezauberte, ja daß, nach Homer's Erzählung, selbst die Steine, gelockt von den süßen Klängen, sich selbst zusammenfügten, als er die Stadt Theben mit der festen siebenthorigen Mauer umgab. Seine Gemahlin war Niobe, die Tochter des lydischen Königs Tantalus, und er ward nebst seinen Kindern von Apollo getödtet, weil er dessen Tempel stürmen wollte; nach Anderen erstach er sich selbst aus Gram über den Verlust seiner Kinder. Er hatte mit seinem Bruder Zethos ein Grabmal, dessen Erde als heilig galt, und man schreibt ihm gemeiniglich die Erfindung der lydischen Tonart zu.

Amusement (Amühsemängh), Ergötzung, Unterhaltung; daher auf Musikalientiteln: ein zur Unterhaltung bestimmtes, leichteres Tonstück heiteren Charakters, ungefähr sov. a. Divertissement.

Anabăsis, ursprünglich: das Aufsteigen (die Reise, der Zug); daher bildlich bei den Griechen: eine aufwärtsgehende Tonfolge, eine steigende Tonleiter, ein Lauf aus der Tiefe in die Höhe. Sonach der Gegensatz von **Anakamptos** (eigentlich: das Umlenken, die Rückkehr), das eine abwärts gehende Tonfolge, einen Lauf aus der Höhe in die Tiefe bezeichnet.

Anacharsis, ein Weiser aus Scythien, kam der Sage zufolge um 600 v. Chr. mit seinem Freunde Toxaris nach Griechenland, ward ein Freund Solon's, und soll mancherlei Erfindungen, z. B. die der Töpferscheibe, die der Anwendung von Stein und Stahl als Zündmittel ꝛc. gemacht haben. Sehr witzig und geistreich, rühmt man ihn nebenbei auch als trefflichen Lyra- und Harfenspieler, der er in Athen geworden, und Einige wollen ihn, freilich sehr problematisch, zum Erfinder der komischen Musik machen, weshalb er hier wenigstens nicht ganz übergangen werden durfte.

Anacker, Aug. Ferd., geb. 17. Oktbr. 1790 zu Freiberg, eines unbemittelten Schuhmachers Sohn, der außer ihm noch neun Kinder hatte. Früh zeigte sich sein musikalisches Talent, allein es fehlte nicht nur am nöthigen

Unterricht, sondern auch an allen Mitteln dazu. Er kam auf das Gymnasium seiner Vaterstadt, ward seiner hübschen Stimme wegen in den Chor aufgenommen und suchte allmälig von seinen Sparpfennigen ein Klavier sich anzuschaffen. Schon 16 Jahre war er alt geworden, als ihn der dortige Kantor Fischer zum ersten Male mit in ein Konzert nahm, und hier machte das Anhören einer vorgetragenen Beethoven'schen Komposition einen so unauslöschlichen Eindruck auf ihn, daß dieser Heros der Tonkunst Anacker's Ideal sein ganzes Leben lang geblieben ist, obwohl seine gesammte Umgebung damals längere Zeit hindurch noch gar keinen Geschmack an dessen Genius finden mochte. Kurz nachher machte er mit einigen seiner Geschwister einen für ihn sehr bedeutenden Lotteriegewinnst, und nun ward vor Allem ein gutes Pianoforte angeschafft und die Musik mit so großem Eifer betrieben, daß er sich bald stark genug fühlte, Beethoven's damals erschienene Klavierkonzerte mit Glück und Erfolg in seiner Vaterstadt vorzutragen, ja die sehr gelungene Ausführung des Es-dur-Konzerts brachte ihm eine einflußreiche Verwendung zu Wege, die ihn selbst vom Militärdienste befreite. Im Spätherbst 1813 bezog er die Universität Leipzig, und gewann sich hier an dem wackern Organisten Riem, an Schicht (bei dem er theoretischen Unterricht nahm, obwohl nur kurze Zeit, da dieser den Beethoven nicht liebte), an dem Musikalienhändler Härtel und besonders auch an Friedr. Schneider, fördernde Gönner und Freunde, und namentlich des Letzteren gelegentlicher theoretischer Unterweisung, wie dem fleißigen praktischen Studium alter und neuer bedeutender Tonschöpfungen, welche aus der reichen Härtel'schen Sammlung ihm mit Liberalität zum Gebrauche überlassen wurden, sowie der Theilnahme an den mannichfachen öffentlichen und privaten Musikaufführungen Leipzig's, zu denen ihm um so leichter der Zutritt gestattet ward, als er mit seiner schönen Stimme gern dort mitwirkend gesehen wurde, verdankte er seine tüchtige musikalische Bildung, die ihm dann 1822 den Ruf als Kantor und Musikdirektor in Freiberg verschaffte, nachdem er schon früher in Leipzig Magister geworden war. Seine Vaterstadt verdankt ihm in musikalischer Beziehung außerordentlich Viel, denn mit großer Energie und einer merkwürdigen Ausdauer widmete er seine ganze Kraft länger als drei Dezennien hindurch seinem Amte wie der Privatunterweisung in der Tonkunst und der mühevollen Gründung, Leitung und Erhaltung musikalischer Vereine und größerer Aufführungen (schon 1823 hatte er eine Singakademie, und seit 1830 etwa regelmäßige Winterabonnementkonzerte eingerichtet), in denen die besten Gesangwerke von Seb. Bach, Graun, Händel, Hasse, Naumann, Haydn, Mozart, Beethoven, Frdr. Schneider 2c., sowie Ouverturen und Symphonien der klassischen Meister wie der Neueren: Spohr, Ries, Onslow, Kalliwoda, Mendelssohn, Cherubini 2c. zu Gehör gebracht wurden. Daneben pflegte er in seiner amtlichen Stellung die Kirchenmusik nach Möglichkeit und war als Musiklehrer am Schullehrerseminar gleichzeitig den Zöglingen ein treuer und sorgsamer Führer, während er nebenbei noch seit 1827 die Leitung des dortigen Bergmusikchors übernommen und demselben auch eine würdigere äußere Stellung verschafft hatte. Ohne ein hervorragendes, selbstschöpferisches Kompositionstalent zeugen doch seine mannich-

fachen und verhältnißmäßig zahlreichen Leistungen auf diesem Gebiete viel Ansprechendes, warm Empfundenes und verrathen überall den tüchtigen Musiker. Die größte Verbreitung und Anerkennung hat mit Recht seine Kantate: „Der Bergmannsgruß", und neben diesem noch eine zweite (früher geschriebene) Kantate: „Lebens Unbestand und Lebens Blume", gefunden, für welche beiden Kompositionen er auch vom sächsischen Hofe mit besonderen Ehrengeschenken ausgezeichnet wurde. Außerdem erschienen von ihm theils in Sammlungen, theils einzeln ein- oder mehrstimmige Gesänge, kleinere Werke für Pianoforte ꝛc. Auch hat er Ouverturen, größere Motetten u. dergl. für Männerchor, und ein musikalisches Drama: „Markgraf Friedrich oder Bergmannstreue" komponirt, das am 1. Januar 1836 in Dresden zum ersten Male zur Aufführung kam. Der vielverdiente Mann, als dessen Werk man wohl auch die Stiftung des erzgebirgischen Sängerbundes betrachten kann, starb 21. August 1854 zu Freiberg.

Anakamptos, s. Anabasis.

Anakamptik, in der Physik, speziell der Akustik (s. ds.) die Lehre von der Zurückwerfung der Schallstrahlen, vom Wiederhall.

Anakāra, bei den Griechen die Kessel- oder sogenannte Heerpauke, meist nur bei kriegerischen Veranlassungen gebraucht, unserer Pauke zwar ähnlich, doch bei weitem kleiner, so daß sie selbst von Frauenzimmern mit einer Hand geschlagen werden konnte. Sie scheint mit den ähnlichen Instrumenten der alten Aegypter nahe verwandt gewesen zu sein, und findet sich heute noch unter dem Namen Nakara bei den Türken, als eine tamburinähnliche Pauke (dasselbe Wort bedeutet bei den Chinesen eine Art von Triangel).

Anakarista, bei den alten Griechen der, welcher die Anakara schlug, der Heerpauker.

Anakrĕon, aus Teos in Jonien, den das Alterthum unter die neun größten Lyriker zählte, Freund des Polykrates, Herrschers von Samos, blühete um 530 v. Chr., wo er seine leichten gefälligen Lieder von Wein und Liebe sang. Athenäus in seinen libri XV. Deipnosophistarum schreibt ihm die Erfindung des Barbitos (s. ds.) ebenfalls zu, doch mag dabei, wie es scheint, ein Irrthum obwalten. Wichtiger ist uns A., der 85 Jahre alt, angeblich gleich dem Sophokles an einer getrockneten Weintraube erstickt, starb, wegen der nach ihm benannten Versart, s. d. folg. Art.

Anakreontischer Vers, eine Verbindung von drei Jamben (deren erster wohl auch ein Spondeus) und einer langen oder kurzen Schlußsylbe; so die gewöhnliche Angabe. Gfr. Herrmann aber nimmt für den Anakr. Vers einen größeren Jonikus und einen Trochäus, mit der Anakrusis an; also: ⏓ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏓ oder: ⏓⏑⏑ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑, s. Metrum, Rhythmus.

Anakrūsis, Aufschlag, Auftakt bei den alten Griechen; also in Metrik und Musik die Vorschlagssylbe, welche dem Beginn der eigentlichen rhythmischen Bewegung oder des bestimmten Takts vorangeht. Ferner bedeutete A. bei den Griechen das Anschlagen eines Instruments, um dem Sänger die richtige Tonhöhe anzugeben (Akkord angeben), was indeß kein Präludiren im modernen Sinne war; endlich bezeichnete man mit dem Worte auch einen Theil des

Digitized by Google

Liedes, das die Sänger im Wettkampfe bei den Pythischen Spielen anstimmten.

Anăpäst, einer der aus der altgriechischen Prosodie entlehnten Versfüße, aus zwei kurzen und einer langen Sylbe bestehend, der Zurückschläger, auch wohl der „Aufspringer" genannt: ◡ ◡ –, z. B. ein Bĕtrūg. Musikalisch meist im kurzen graden Takte darstellbar: | wodurch bei geschmackvoller und nicht zu häufiger Verwendung und entsprechender melodischer Erfindung ein pikanter Rhythmus entsteht, der namentlich zur Charakteristrung des Scherzhaften und Komischen wohl geeignet ist. Durch die Zusammenstellung der Anapästen entsteht der sogenannte Anapästische oder Archebulische Vers (weil ihn Archebulos erfunden haben soll), der aus sechs A. und einer langen Ausgangssylbe gebildet wird: ◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ ◡ – | – aber sehr selten rein vorkommt. Eher noch findet sich der hieraus entstandene vollständige Trimeter (s. ds.), am meisten aber der vollständige und der abgekürzte Dimeter, aus deren Zusammensetzung der akatalektische Tetrameter des Aristophanes gebildet ist. S. Metrum, Rhythmus.

Anaphŏra. Der griechische Ausdruck für die unmittelbare Wiederholung eines so eben beendeten musikal. Satzes, die Repetition.

Anarmónia. Der Uebellaut, das Zusammenklingen dem Ohre widriger Töne; also nicht etwa sov. a. Dissonanz, die ihre vollkommene harmonische und ästhetische Berechtigung hat, sondern sov. a. Disharmonie.

Anastásius, ein griechischer Tonkünstler der neuern Zeit, Violinspieler, um 1786 in Diensten des Sultans zu Konstantinopel; nach Toderini's Zeugniß (im 1. Bde. seiner Letteratura turchesca, deutsch mit Zusätzen von Prof. Hausleutner — auch im Deutschen Merkur von 1790 abgedruckt) einer der geschicktesten und geschmackvollsten dortigen Musiker; Kompositionen von ihm sind ebensowenig, als Näheres über seine sonstigen Verhältnisse bekannt.

Anatólius, Bischof von Laodicea, geb. in Alexandrien etwa 230 und gest. gegen Ende des 3. Jahrh. unserer Zeitrechnung, ein trefflicher Mathematiker, Philosoph, Redner und Musiker, dem die Komposition einer Anzahl von kirchlichen Hymnen zugeschrieben wird.

Anaud (Anóh), lebte gegen Ende des vor. Jahrh. zu Paris, ein bedeutender Violinvirtuos und trefflicher Komponist, wie die um jene Zeit von ihm erschienenen Quartetten beweisen, die sich durch schöne Kantilene, kräftig-einfache Harmonie und einen sehr reinen edeln Stil vortheilhaft auszeichnen.

Anaudie, der griechische Ausdruck für Stimmlosigkeit, starke Heiserkeit.

Anaxēnor, Zitherspieler und Flötenbläser um das Jahr 50 v. Chr. aus Thyana oder Magnesia, wußte durch seine musikalischen Leistungen einen solchen Erfolg zu erzielen, daß man ihm im Theater eine eherne Bildsäule errichtete und den dem Zeus geweiheten Purpurmantel schenkte; ja der Triumvir Antonius erlaubte ihm, eine Leibwache zu halten und überwies ihm als Belohnung die Einkünfte von vier Städten.

Anáxiles, ein altgriechischer Instrumentenmacher, der namentlich im Verfertigen von Harfen, Lyren u. dergl. excellirt haben soll. Er ist nicht mit einem

Digitized by Google

alten Lustspieldichter Anáxilas, 340 v. Chr., zu verwechseln, auch nicht mit Anaxilas, dem Herrscher von Rhegium, einem eifrigen Pythagoräer, messenischer Abkunft, der 476 v. Chr. starb. Von dem Letzteren soll ein musikalisches Werk unter dem Titel De Lyrarum opifice verfaßt worden sein, in welchem er die Behauptung aufstellte, daß der Musik 24 Haupttöne zu Grunde lägen, woraus dann eine unendliche Anzahl herzuleiten sei, durch deren Verwendung der Tonkünstler Wunder bewirken könne.

Anblasen heißt, auf neuen Blasinstrumenten zuerst blasen, um sie zu prüfen, ob sie leicht und gut ansprechen und ob alle ihre Töne gleichmäßig und rein sind. Für den „Ton angeben" (s. ds.), kommt der Ausdruck wohl nur ausnahmsweise vor.

Anche (Angsch'), eigentlich eine Röhre; daher der französ. Ausdruck für das Anblase-Röhrchen der Oboe, des Fagotts, für das Mundstück der Schalmei, der Trompete; endlich auch für die Zunge an den Rohrwerken der Orgel.

Anchersen, Ansgar., ein Arzt zu Kopenhagen im Anfange des vor. Jahrh., der dort in den Jahren 1720 und 1721 einige Dissertationen De medicatione per Musicam (Ueber Krankheitsheilung durch Musik) veröffentlichte, die Aufsehen erregten.

Ancina, Joh Juvenal, geb. 19. Oktbr. 1545 zu Fossano in Piemont, studirte erst in Montpellier, darauf in Padua Medizin und ward Doctor und Professor derselben in Turin, ging dann 1574 mit einem Grafen Madrucci als Leibarzt nach Rom und fand hier durch seine Bekanntschaft mit dem bekannten Philippus Neri so großen Geschmack an der Theologie, daß er sich dem geistlichen Stande widmete, später Lehrer der Gottesgelahrtheit zu Neapel, darauf Bischof von Mondovi und endlich 1602 Bischof von Saluzzo wurde, wo er indeß schon 31. August 1604 an Gift starb, das ein Mönch aus Rache wegen einer ihm zuerkannten Strafe, ihm beigebracht hatte. Ein sehr vielseitig gebildeter, trefflicher Mann, namentlich auch ein höchst geachteter Dichter, hatte er der Musik früh schon mit Neigung sich zugewendet, und pflegte sie besonders seit er dem geistlichen Stande sich gewidmet hatte, vielleicht auch auf Neri's Anregung, mit noch größerem Eifer. 1599 erschien von ihm zu Rom unter Andern im Druck: Tempio armonico della b. Vergine, welches geistliche Lieder zu Ehren der h. Jungfrau, von ihm gedichtet und auch von ihm für drei Stimmen komponirt, enthält und so außerordentlichen Anklang fand, daß mehrere neue Auflagen davon in kurzer Zeit nöthig wurden.

Ancōra, heißt: noch einmal, wiederholt, sov. a. Da Capo.

Ancot. Drei Musiker dieses Namens, Niederländer von Geburt, nennt uns die neuere Musikgeschichte: 1) Jean A., der ältere, bedeutender Violinvirtuos und Komponist, auch Klavierspieler, geb. zu Brügge 22. Oktbr. 1779, von welchem am 10. August 1823 zu Gent eine große Preiskomposition für funfzehn Instrumente mit großem Beifall aufgeführt ward, und der neben einem auch in Deutschland bekannt gewordenen großen Violinkonzert noch eine ziemlich große Zahl anderer Kompositionen für die Kirche, das Orchester, auch für Piano mit und ohne Begleitung hat erscheinen lassen; sein Todesjahr war nicht zu

Digitized by Google

ermitteln. 2) Jean A., geb. zu Brügge 6. Juli 1799, ein bedeutender Pianoforte- und Violinvirtuos und fruchtbarer Komponist für seine Instrumente, starb zu Bologna 5. Juni 1829; es existiren auch viele Orchesterkompositionen von ihm. 3) Louis A., ebenfalls zu Brügge 3. Juni 1803 geb. — beide Letztgenannten sind unzweifelhaft Söhne des älteren Jean A. — auch ein bedeutender Pianofortespieler, lebt zu Paris, und hat eine Menge von Variationen, Rondeaux ꝛc. geschrieben, die ihn als einen mechanisch sehr tüchtigen, praktisch durchgebildeten und fertigen Pianisten bekunden.

Andacht, die höchste Erhebung des Gemüths, das Erfülltsein mit den heiligsten Gefühlen, wie sie der lebendig ins Gemüth getretene Glaube an Gott erzeugt. Der eigenste Ausdruck der Andacht ist neben dem Gebete die lyrische Poesie und der Gesang (in religiöser Richtung); für den letzteren findet er sich musikalisch verkörpert wie in den Kirchenkompositionen vieler alten und neuren Meister, so namentlich auch in den kirchlichen Chorälen, vorzugsweise aus dem ersten und theilweise noch aus dem zweiten Jahrhundert der protestantischen Kirche. Einfache Innigkeit und Wärme des Ausdrucks, erhabene Würde und hoher Schwung einer feierlichen Begeisterung wird je nach Umständen, neben still demüthiger Ergebung ihr musik. Charakter sein.

Andächtig, divoto, divotamente, con divozione.

Andamento, eigentlich der Gang, das Fortschreiten (franz. Promenade), nennt man den Theil der Fuge (s. ds.), welcher, während der Führer schweigt, nach den ersten Entwickelungen des Thema's und des Gefährten eintritt, aber bald wiederum dem Eintritt des Führers weicht: die Zwischenharmonie.

Andante, von dem ital. andáre, eigentlich: gehend, schrittmäßig. Entweder Tempobezeichnung, und alsdann der dritte Hauptgrad der musikalischen Bewegung, Mittelglied zwischen Adagio und Allegro (s. ds.), also zwischen dem eigentlich Langsamen und Geschwinden in der Mitte liegend, durch einzelne näher charakterisirende Zusatzwörter nicht selten noch genauer bestimmt (**A.** assai, **A.** grave, **A.** maestoso ꝛc.) s. Tempo. Oder: Name eines Tonstücks, das entweder selbständig, oder in Verbindung mit anderen Sätzen größerer Tonstücke, z. B. Symphonien, Quartetten, Sonaten ꝛc. (s. Adagio) und dann gemeinhin als zweiter, in neuerer Zeit (minder charakteristisch) auch wohl als dritter Satz derselben erscheint. Der Charakter des A. ist zwar an und für sich der der Ruhe, Gelassenheit und Zufriedenheit, allein das schließt die warme Innigkeit des Gefühls nicht aus, vielmehr fordert es sie, obwohl natürlich ohne leidenschaftliche Erregung. Der Vortragende wird demgemäß darauf zu achten haben, daß die Töne nicht so vollkommen ineinander schmelzend und gedehnt, noch so breit gewichtig wie im Adagio — aber auch nicht so scharf abgesondert wie im Allegro gegeben, und vor Allem, daß die scharfen Accente des Letzteren in rhythmischer wie in melodischer Beziehung möglichst vermieden werden, ohne daß indeß der Vortrag verwischt oder leblos und monoton erscheint. Wo Abweichungen von dieser Vortragsart, die übrigens niemals das feine Maaß überschreiten dürfen, entweder vom Komponisten selbst vorgeschrieben oder von dem feinen Gefühl und dem gebildeten Geschmack des Vortragenden als unerläßlich

Digitized by Google

gefordert, nothwendig durch den Inhalt und die Entwickelung des Tonstücks bedingt erscheinen, werden sie, zumal wenn sie vielleicht über das ganze Stück sich erstrecken sollen, besser stets durch Zusätze überschriftlich angedeutet, und nur bei den sogenannt charakteristischen Tonstücken, bei Märschen, feierlichen Chören, Aufzügen 2c., die schon durch ihre eigenthümliche Natur auch die Vortragsart bestimmen, dürfte dies überflüssig erscheinen. Was über die Schwierigkeit der Komposition und die Seltenheit eines wirklich guten Adagio namentlich in neuerer Zeit früher gesagt worden, gilt in ebenso hohem Grade vom Andante, das nur zu häufig eine weichlich sentimentale, eigentlich nichtssagende Färbung trägt und sich in hergebrachten leeren Phrasen ergeht.

Andantemente, ununterbrochen, in Einem fort; auch wohl: ohne Anstoß.

Andantino, ein kleines Andante; als Tempobezeichnung jetzt ziemlich allgemein (und nach der Ableitung des Wortes allein richtig) etwas weniger langsam als Andante, also zwischen diesem und dem Allegretto (s. d.) mitten inne stehend. Andere wollen das Andantino etwas langsamer genommen wissen, als das Andante, namentlich pflegt man es in England so zu verstehen. Der Charakter desselben ist dem des Andante (s. d.) ziemlich gleich, vielleicht daß man ihm noch eine naivere, unter Umständen heitere Färbung zugestehen könnte, wo es dann aber schon ins Allegretto hinüberspielt, was nicht selten namentlich frühere Komponisten auch durch die Bezeichnung: Andantino quasi Allegretto, anzudeuten versucht haben. Als Ueberschrift eines Tonstücks an sich bezeichnet es ein kürzeres Andante.

Ander, Aloys, einer der berühmtesten unter den deutschen Tenoristen der Gegenwart, geb. zu Liebititz in Böhmen, 10. August 1821. Schon als Knabe zeigte er große Neigung für den Gesang und das Talent dafür trat so unzweideutig hervor, daß man ihm von mehreren Seiten rieth, nach Wien zu gehen und für die Bühne sich auszubilden. Er kam in die Kaiserstadt, aber seine Hoffnungen wurden bitter getäuscht, denn man fand ihn am dortigen Hofoperntheater nicht einmal zum Choristen brauchbar, und da er sich der Rückkehr in seine Heimath schämte, suchte er bei dem Magistrate eine Stelle als Diurnist, die er denn auch erhielt. Erst 1845 ward der damalige Oberregisseur am Kärthnerthortheater, der berühmte Sänger Wild, auf A.'s herrliche Tenorstimme aufmerksam gemacht, und dieser erkannte alsbald dessen reiche Naturbegabung, studirte ihm die Partie des Stradella ein und erlebte davon einen außerordentlichen Erfolg. A. hatte sich mit dieser Partie zum erklärten Liebling des Wiener Publikums aufgeschwungen, und ist es seit dieser Zeit geblieben. Er ist dort mit einem sehr glänzenden Kontrakt engagirt, und hat auf seinen Gastspielreisen an den bedeutendsten Theatern Deutschlands (Berlin, Dresden, Hamburg 2c.), nicht minder in London, und neuerdings in Stockholm u. s. w. überall der wärmsten Anerkennung sich zu erfreuen gehabt. Er besitzt eine schöne, weiche, lyrische Stimme, von sehr wohlthuender Klangfarbe. Die Stimme ist allerdings etwas bedeckt, zuweilen von dunkelm timbre und entbehrt wohl hier und da der hellen Lichter, wie sie die unmittelbare Frische der Natur darbietet; allein das wird vergütet durch eine sehr gleichmäßige Ausbildung des

Digitized by Google

Tons und durch ein schönes Maaßhalten mit Vermeidung aller scharf aufgetragenen Accente, wo dieselben nicht unumgänglich zur Sache gehören. Eine edle harmonische Kunstbildung und Geschmack ist ihm eigen, und selbst das eigenthümliche kleine Drücken der Stimme, an sich kein Vorzug, paßt sehr wohl zu der elegischen Weise, in welcher er seine Haupttriumphe feiert, während die eigentliche heroische Kraft, die Brillanz des Ausdrucks ihm nicht so vollkommen zu Gebote steht. Eine warme tiefe Auffassung seiner Rollen, obwohl er dieselben seiner Eigenthümlichkeit gemäß bisweilen färbt, und ein einfach gehaltenes, ruhiges Spiel bringen auch seine Darstellung mit seiner Gesangweise in Einklang, und das berührt angenehm, obwohl man in gewissen Partien ein entschiedeneres Heraustreten aus seiner Individualität zu schärferer Charakteristik wünschen möchte.

Anderle, Frz. Jos., geb. 7. Juli 1733 zu Podiebrad in Böhmen, Sohn eines wohlhabenden Brauers, zeigte früh ein sehr entschiedenes Talent für Musik, und lernte ohne sonderlich bedeutende Anleitung sehr gut die Violine, konnte indeß aller Bitten ungeachtet, eine weitere Ausbildung in der Kunst nicht erlangen. Er erlernte seines Vaters Gewerbe, ward selbst Braumeister, auch Gatte und Vater. Dabei aber wuchs die Liebe zur Musik und namentlich zu seiner Geige zur höchsten Leidenschaft. Die entlegensten Plätze suchte er auf, spielte ganze Nächte hindurch, und verließ endlich 1762 auf gut Glück heimlich die Seinigen, die er auch niemals wiedergesehen, oder wiederzusehen ein ernstes Verlangen getragen hat, was allerdings nicht für seine echte Künstlernatur spricht, die ohne wirklich sittlichen Boden nicht denkbar ist. Er ging nach Polen, wo sein außerordentlich kunstreiches und schönes Spiel viel Bewunderung fand und ihm sehr einträglich wurde, und von dort nach Ungarn, wo die reichen Magnaten ihm die regste Theilnahme bewiesen und ihn veranlaßten, dort seinen bleibenden Wohnsitz aufzuschlagen. Hier blieb er, verfiel endlich in Wahnsinn, in welchem er sein geliebtes, früher so oft von ihm geliebkosetes und geküßtes Instrument, zertrat, und endete dort durch Selbstmord am 12. Febr. 1765 sein Leben, ein warnendes Beispiel von der Gewalt, die die Leidenschaft über den Menschen zu erringen vermag, der ohne sittlichen Halt im Leben ist.

Andersen, Frl., geb. 1835 in New-York, Tochter eines angesehenen Kaufmanns. Eine ausgezeichnete Pianistin, Schülerin von Timm im Klavierspiel und der Komposition, spielt mit gleicher Vortrefflichkeit Beethoven, Spohr, Mendelssohn-Bartholdy, wie Liszt, Chopin, Henselt, und hat sich durch ein ausgezeichnetes Arrangement von Spohr's großer Doppelsymphonie, wie von dessen historischer Symphonie und Mendelssohn-Bartholdy's erster Symphonie für Piano zu acht Händen sehr vortheilhaft bekannt gemacht — Arbeiten, denen selbst Meister Spohr ein großes Lob ertheilte.

André, Chrstn. Karl, geb. zu Hildburghausen 20. März 1763, widmete sich der Pädagogik, war 1785 Edukationsrath zu Schnepfenthal bei Gotha, wo er 1788 mit Salzmann ein Mädchenerziehungsinstitut errichtete, sich aber 1790 schon wieder von diesem trennte und nach Gotha übersiedelte. Hier gründete er mit Becker 1797 den damaligen „Reichsanzeiger", ward im folgenden Jahre

Direktor der protestantischen Schule zu Brünn (in Mähren), 1812 dort fürstl. Salm'scher Wirthschaftsrath, da er auch sehr bedeutende ökonomische Kenntnisse besaß; trat 1821 (mit seinem Schwiegersohne Tempski Besitzer der Calveschen Buchhandlung in Prag) in würtembergische Dienste, ward bei der Centralstelle des landwirthschaftlichen Vereins zu Stuttgart Sekretair mit dem Charakter eines Hofraths und starb dort 19. Mai (nach Anderen 19. Juli) 1831. Außer einer Menge gemeinnütziger, landwirthschaftlicher, geographischer, publizistischer Schriften 2c. hat er in den mit Blasche und Bechstein gemeinschaftlich herausgegebenen „Gemeinnützigen Spaziergängen auf alle Tage im Jahre" einen Aufsatz über den Saitenbezug des Klaviers und die Stege auf diesem Instrumente veröffentlicht, der sich durch außerordentliche Klarheit der Darstellung wie durch werthvolle Bemerkungen auszeichnet, und durch den er als einen klar denkenden und praktischen Kenner dieses Gegenstandes sich bekundet. Ebenso interessant ist sein „Sendschreiben an einen Freund über das musikalische Drama Thirza und seine Söhne" (Eisenach 1783), als dessen Vfr. man bisweilen irrthümlich einen L. C. André angegeben findet, und das nicht nur von sehr bedeutenden musikalischen Kenntnissen zeugt, sondern auch als Muster, einer streng sachlichen, man möchte sagen wissenschaftlichen, und anspruchslosen Kritik angesehen werden kann. Man findet den Namen dieses Mannes auch hier und da falsch Andrä gedruckt.

André, die weitberühmte Offenbacher Familie dieses Namens, die bisher in Großvater, Vater und Sohn so große Verdienste um die Tonkunst sich erworben. 1) Johann **André**, geb. am 28. März 1741 zu Offenbach am Main und gest. daselbst am 18. Juni 1799, ein eben so beliebter Komponist als betriebsamer Musikverleger, war Anfangs von seinem Vater, der eine Seidenfabrik besaß, für die Handlung bestimmt, wandte sich aber schon früh mit besonderer Vorliebe der Musik zu, ohne indeß einen eigentlichen Unterricht darin zu empfangen. Meist Autodidakt, hatte er sich allmälig selbst zum Komponisten ausgebildet, versuchte sich zuerst in Liedern, dann in einer Klaviersonate, und endlich sogar an einer komischen Oper: „Der Töpfer," welche bei der Aufführung reichen Beifall erndtete. Dadurch mit Goethe bekannt geworden, komponirte er dessen Operette „Erwin und Elmire" mit so viel Glück, daß ihm dadurch ein Ruf an das deutsche Theater zu Berlin als Musikdirektor zu Theil wurde. In dieser Stellung blieb er jedoch nur von 1777 bis 1784, weil ihm der Fortbetrieb einer Musikalienverlagshandlung nebst Notendruckerei, einer der ersten in Deutschland, die er schon 1774 in Offenbach begründet, aber von Berlin aus natürlich nicht gehörig überwachen und energisch führen konnte, sehr am Herzen lag. Von jetzt an aber erweiterte er sein Geschäft mit rastlosem Eifer durch den Verlag trefflicher Werke, welchen er durch schöne und korrekte Ausgaben eine seltene Aufmerksamkeit widmete. Die Zahl seiner Verlagsartikel stieg während dreizehn Jahren auf mehr denn tausend. Seine eignen Kompositionen, darunter 30 Operetten, zeichneten sich besonders durch die Anmuth ihrer Melodien und namentlich seit seinem Aufenthalt in Berlin, wo er des trefflichen Marpurg freundschaftlichen Umgang genoß, auch noch durch größere Gediegenheit aus,

Digitized by Google

und sein vielgesungenes Rheinweinlied „Bekränzt mit Laub" lebt heute noch in nicht Weniger Munde. Mit seinen Kenntnissen und trefflichen Anlagen verband er zugleich eine rühmliche Bescheidenheit und Achtung vor anderen Tonkünstlern, und bei ihm ist zunächst die geistige Berührung mit Mozart zu suchen, welche nachher in der Familie André immer inniger wurde und die namentlich einer seiner Enkel (K. A. André, s. d.) bis heute mit besonderer Liebe bewahrt und gepflegt hat. Es hatte nämlich Bretzner den Text zu „Belmont und Constanze" im Jahre 1780 ursprünglich für Johann André geschrieben, welche Oper, von demselben komponirt, auf dem Berliner Theater auch siebenmal nach einander zur Aufführung kam. Ein Jahr darauf, im September 1781, erschien Mozart's Oper gleiches Namens in Wien, und es entspann sich nun dadurch zwischen Bretzner und Stephanie (in Wien), der sich zu dessen Text Zusätze erlaubt hatte, ein heftiger Streit, wobei André nichtsdestoweniger für den Gegner Partei nahm, indem er aufrichtig gestand, daß man Stephanie nur Dank schuldig sei, weil die musikalische Welt sonst Mozart's weit genialere Komposition würde haben entbehren müssen. Letzterer wurde A.'s persönlicher Freund, der von Frankfurt aus dessen mehrfachen Besuch empfing, von welchem seiner Zeit Augenzeugen manche angenehme Erinnerung bewahrten. Kurz vor seinen Abgange von Berlin hatte er noch den Kapellmeistertitel vom Markgrafen von Brandenburg-Schwedt erhalten. Eine nicht geringe Anzahl von Liederkompositionen A.'s war ihrer Zeit sehr beliebt; unter seinen Opern namentlich noch: Peter und Hannchen, Laura Rosetti, das Automat, der Alchymist &c., und durch das geschmackvolle und umsichtige Arrangement der Pleyl'schen Violinquartette hat er für seine Zeit ebenfalls ein Verdienst sich erworben. 2) **André,** Johann Anton, geb. am 6. Oktbr. 1775, gest. am 6. April 1812 zu Offenbach am Main, dritter Sohn des Vorigen, großherzoglich hessischer Kapellmeister und fürstlich isenburgischer Hofrath, hatte von seinem Vater außer einer ausgebreiteten Musikalienverlagshandlung und Notendruckerei auch sein vortreffliches musikalisches Talent ererbt. Schon als Kind außerordentliche Anlagen zeigend, war er in seinem elften Jahre bereits ein ausgezeichneter Klavierspieler und besaß schon damals eine seltene Fertigkeit im Partiturlesen. Ferd. Fränzl, der 1787 von Mannheim nach Offenbach als Dirigent der Bernard'schen Kapelle kam, bildete ihn zum Violinvirtuosen. Vollweiler in Mannheim ertheilte ihm gründlichen Unterricht in der Komposition, worauf er einige Jahre später (1796) in Jena die schönen Wissenschaften studirte und auch des Professors Ilgen Privatvorlesungen über Theorie der Poesie besuchte. Auf einer Reise nach Wien, die er im Herbst 1799 in Gesellschaft seines Freundes P. C. Hoffmann, eines gediegenen Klavierspielers, der nachmals in Petersburg berühmt geworden, unternahm, machte er die Bekanntschaft mancher ausgezeichneten Männer. Obwohl aber diese Reise eigentlich nur eine musikalische sein sollte, so war doch André's vielseitiges Streben auch auf andere wissenschaftliche Gegenstände gerichtet. Es konnte ihm daher die Wichtigkeit der Erfindung Aloys Senefelder's, die damals noch in ihrer Kindheit lag und keine Unterstützung fand, nicht entgehen. Sein Freund Falter machte ihn in München mit jenem Erfinder der

Digitized by Google

Lithographie bekannt, den er bewog, nach Offenbach zu kommen, um in André's Zinndruckerei, in welcher viele Pressen gingen, auch eine andere zum Steindruck herzustellen und Leute zum Steinschreiben und -drucken anzuweisen. Senefelder entsprach dieser Uebereinkunft, und kam von da ab durch erhaltenen Vorschuß endlich aus einer dürftigen in eine recht behagliche Lage. Auch nachdem er sich später von seinem Beschützer getrennt hatte, rühmte er nichtsdestoweniger in seiner Geschichte der Lithographie die Humanität und Uneigennützigkeit André's bezüglich dieser wichtigen Erfindung, die ohne ihn vielleicht noch lange unbeachtet geblieben wäre und welche er, während er sie in Deutschland einführte und vervollkommnete, durch seine Brüder auch nach Frankreich und England verpflanzte, wo ihm Patente darauf ertheilt wurden. Unterdessen hatte unsers A. Liebe zur Musik nicht nachgelassen; die von ihm gesammelten musikalischen Schätze waren und sind noch jetzt die größten in dieser Art besonders auch an Bildnissen und Originalhandschriften, und sie machten es möglich, daß er dem wackern E. L. Gerber zu dessen bekanntem Tonkünstler-Lexikon so viele reiche musikalische Quellen flüssig machen konnte. Als Musikverleger verfuhr er mit großer Sorgfalt und hat das seltene Verdienst, seine Aufmerksamkeit besonders größeren Meisterwerken zugewendet zu haben. Eine noch größere Bedeutenheit als früher jedoch mußte seinem Geschäfte Mozart's musikalischer Nachlaß geben, welchen er von dessen Wittwe bei seinem Aufenthalt in Wien (1799) als sein Eigenthum käuflich an sich brachte, nachdem derselbe bis dahin von Anderen ohne alle Beachtung geblieben war. Interessant ist André's Herausgabe des thematischen Katalogs von Mozart's Werken, wie dieser ihn vom 9. Febr. 1784 bis 15. Novbr. 1791 eigenhändig geschrieben; deßgleichen (1841) eines thematischen Verzeichnisses aller Originalhandschriften Mozart's, welche an A. durch Ankauf übergegangen waren. Ihm auch verdankt hauptsächlich die musikalische Welt die Entscheidung über die von Gottfried Weber bestrittene Echtheit des Mozart'schen Requiems. Als Komponist war A. sehr fruchtbar, was mehr als hundert Nummern verschiedener Tonschöpfungen, die er hinterließ, beweisen. Unter denselben zeichnen sich seine Lieder durch tiefe Innigkeit des Gefühls aus, während alle seine Tonwerke eine unübertroffene Korrektheit offenbaren, die Anderen zu Nutz und Frommen nicht genug empfohlen werden kann. Wir erwähnen von denselben seine Opern: „Die Weiber von Weinsberg", und „Rinaldo und Alcina"; dann die Kantate: „der Friede Tuiskons", wie die „Sprüchwörter für vier Singstimmen", Konzerte für Flöte, Oboe, Violine und Cello (Doppelkonzert), Symphonien, Quartetten, Sonaten 2c. Er hielt unwandelbar an der richtigen Ansicht fest, daß ein Komponist mit musikalischem Talent auch musikalische Wissenschaft verbinden müsse, in welchem Sinne er denn auch seine Lehren der Tonsetzkunst, die seine umfassenden Kenntnisse bekunden, auf seine Schüler übertrug, zu denen unter Anderen Aloys Schmitt, Wilhelm Speier, Carl Arnold 2c. gehören. Seine „Anleitung zum Violinspielen" darf hier nicht übergangen werden, und sein überaus treffliches „Lehrbuch der Tonsetzkunst" bekundet überall den tiefen Denker und läßt bedauern, daß dasselbe, welches 6 Bände umfassen sollte, durch den Tod seines Verfassers unterbrochen

Digitized by Google

wurde und nur in seinen 2 ersten Bänden erschienen ist, von denen der eine die Lehre der Harmonie, der zweite die des einfachen und doppelten Kontrapunktes, der kanonischen Nachahmung und der Fuge enthält. Beide Bände reichen indessen hin zum Beweise, daß A. eine neue Bahn zu brechen suchte, wie es ihm keiner bis jetzt gleich gethan. Als Mensch erwarben ihm seine Herzensgüte und Freimüthigkeit die Liebe seiner Mitbürger, welche ihn bei vielen Gelegenheiten auszeichneten, so wie ihn die Koryphäen der Tonkunst schätzten und niemals in die Nähe Offenbachs kamen, ohne ihm Besuche abzustatten und seiner Unterhaltung in Betreff ihres Faches theilhaftig zu werden, wie dies Mendelssohn, Spohr, Liszt und Andere gethan. — 3) **André**, Karl August, des Vorigen Sohn, übernahm im Jahr 1835 eine von seinem Vater in Frankfurt am Main bereits 1828 gegründete Musikhandlung, verband mit derselben einen Instrumentenhandel und später (1839) auch eine Klavierfabrik, aus welcher die Mozart-Flügel (s. d.) hervorgehen. In dem Lokale desselben („Haus Mozart" genannt und als solches in der That weltbekannt) befindet sich außer dem musikalischen Nachlasse Mozart's auch das von J. H. Tischbein's Meisterhand gemalte Oelportrait dieses Heroen der Tonkunst, so wie ein aus Mozarts Haaren geflochtenes M, aus dem Nachlasse des Sohnes desselben, von dem auch die Echtheit in einer schriftlichen Urkunde dazu dokumentirt ist. Der Verehrung K. A. André's für jenen größten Stern der Musik verdankt man es auch, daß er die Triebfeder wurde zur Herausgabe von vielen noch unbekannten Werken Mozart's, unter welche vorzugsweise die Balletmusik zu Idomeneo zu vier Händen arrangirt, gehört. Bemerkenswerth endlich machte sich derselbe in der musikalischen Literatur durch eine Brochüre über die bei der Industrieausstellung in München ausgestellt gewesenen Klaviere, worin zugleich den Freunden des Klavierspiels erwünschte Anleitungen und den Männern des Faches manche theoretischen Winke gegeben sind. Sie ist 1855 in Offenbach unter dem Titel: „Der Klavierbau in seiner Geschichte, seiner musikalischen und technischen Bedeutung," erschienen. Ueber die Mozartflügel sei hier vorläufig nur bemerkt, daß sie die in der Klavierfabrik von K. A. André in Frankfurt am Main (Haus Mozart) geschaffene neueste Gattung von Flügeln bilden, deren Mechanismus ein verbessert englischer mit solchen Eigenthümlichkeiten ist, daß diese die Repetitions-Mechanik entbehrlich machen, gleichwohl aber eine überaus angenehme Spielweise besitzen und bei schönem gleichem Tone sehr solid gebaut sind. Den Namen dazu lieh der unsterbliche Tonmeister Mozart gelegentlich der Feier seines 97sten Geburtstages (27. Januar 1853), und zwar um eine Benennung wieder ins Leben zu rufen, die seiner Zeit üblich war, als die in Augsburg von Johann Andreas Stein verfertigten Flügel, weil sie Mozart vorzugsweise liebte, „Mozartflügel" genannt wurden, so wie auch, um Mozart dadurch zu ehren, daß die Pulte der kostbaren Sorten Mozartflügel der André'schen Fabrik mit dem Portrait jenes Unvergleichlichen, nach Tischbein's Original gemalt, geschmückt sind.

André, Louis, wahrscheinlich ein um 1684 geborner Franzose, über dessen Lebensumstände aber nichts weiter bekannt ist, als daß er durch kurfürstl. Rescript vom 11. Septbr. 1729 zum Kapellmeister und Compositeur de la Mu-

sique française, namentlich zur Unterstützung Heynichen's, mit 1200 Thlrn. Gehalt nach Dresden berufen ward, eine Stelle, die er bis 1734 etwa bekleidete. Er soll am 23. Januar 1739 im 56. Lebensjahre gestorben und auf dem Dresdner kathol. Kirchhofe begraben sein.

André, Yves Marie, geb. 1675 zu Chateaulin in der Bretagne, trat in den Jesuitenorden, war in den Jahren 1726 — 1759 Professor der Mathematik zu Caën, und starb dort 26. Febr. 1764. Er beschäftigte sich neben seinen streng-wissenschaftlichen Studien hauptsächlich mit der Aesthetik, und hat in seinem Essai sur le Beau, der zuerst 1741 in Paris erschien, und so großes Aufsehen machte, daß innerhalb zweier Dezennien fünf Auflagen desselben nöthig wurden, ein Werk geliefert, das auch für den Musiker namentlich in seinem vierten Theile, der du Beau musical speziell handelt, von großem Interesse ist. Das Werk selbst ist von Ernst Gli. Baron (Altenburg, 1757) nach der ersten Auflage ins Deutsche übersetzt, wird indeß am besten nach der fünften französischen Ausgabe (1763) benutzt, die bedeutend verbessert und mit sechs neuen Abhandlungen vermehrt, der Vfr. noch kurz vor seinem Tode selbst besorgte.

Andreas, wird als ein tüchtiger Orgelbauer des 15. Jahrh. mehrfach erwähnt. Er war Jesuit (Andreas daher wahrscheinlich sein Klostername), und bauete 1456 die große Orgel in der Aegidienkirche zu Braunschweig, welche an Umfang alle früheren übertroffen haben soll; ihre Tastatur begann bei H, wie dies übrigens schon seit einem Jahrhundert gebräuchlich war, denn 1359 (oder 1361) hatte Nikolaus Faber (Schmied), auch ein Geistlicher, der älteste bekannte Orgelbauer, die große Orgel in der Domkirche zu Halberstadt, mit 14 diatonischen und 8 chromatischen Tasten, in dem Umfange von H bis ā (wobei das tiefe cis fehlte) erbaut, die angeblich vier Klaviere und 20 Faltenbälge hatte, für welche zehn Balgentreter erforderlich waren (die Pfeife für das H stand im Prospekt, war 31 Fuß lang und soll $3^1/_2$ Zoll (?) im Durchmesser gehabt haben). Der obengenannte Andreas soll übrigens auch ein besonderes Schnarrwerk von sehr angenehmem Ton erfunden haben, das er in der Jesuitenkirche zu Prag zuerst angewendet.

Andreas, ein Barfüßermönch zu Modena, der dort 1690 ein für den römischen Choralgesang wichtiges Werk herausgab, unter dem Titel: Canto armonico in cinque parti diviso, col quale si può arrivare alla perfetta cognitione del Canto fermo. Weiteres ist auch über ihn nicht bekannt, sein Werk aber interessant für den musikalischen Geschichtsforscher.

Andreas (Arröensis zugenannt, also wahrscheinlich von der dänischen Ostseeinsel Arröe gebürtig), ein Kirchenkomponist zu Anfang des 17. Jahrh., von welchem 1626 die Melodien zu den in Verse gebrachten Psalmen David's erschienen, die als einfach und sehr gefällig gerühmt werden, jetzt aber äußerst selten geworden sind.

Andreas (Kretensis, weil er später Bischof von Kreta war) aus Damaskus, Mönch in Jerusalem — daher auch wohl Hierosolymitanus genannt — lebte zu Ende des 7. und zu Anfang des 8. Jahrh. und soll 14. Juli 724 gestorben sein. Er war ein heftiger Gegner der Monotheleten auf dem Konzil

Digitized by Google

zu Konstantinopel (680). Für den Musiker bemerkenswerth als Vfr. des sogenannten „großen Kanons“ und anderer Hymnenmelodien, welche in der griechischen Kirche noch jetzt im Gebrauch sind. Dasselbe wird auch von einem griechischen Mönche Andreas Pyrrhus oder Rufus, ebenfalls aus dem 7. Jahrh., berichtet; doch vermögen wir nicht zu entscheiden, ob hier eine Namensverwechselung vorliegt, oder ob vielleicht die beiden Genannten eigentlich eine und dieselbe Person sind.

Andreas (Sylvanus), ein gerühmter Kontrapunktist des 16. Jahrh., der um 1540 blühete, von dem wir indeß nichts weiter sagen können, als daß Glareanus (s. ds.) in seinem großen, 1547 erschienenen Dodecachordon, neben einer Reihe der bedeutendsten Meister aus dem 15. und 16. Jahrh. auch diesen A. anführt und mehrere Proben aus einer von demselben komponirten großen Messe beibringt, die allerdings von sehr großer kontrapunktischer Gewandtheit im damaligen Stile zeugen.

Andreini, Isabella, geb. zu Padua 1562, Gattin des berühmten Schauspielers Francesco A. aus Pistoja (von der Truppe Gelosi), besaß viel Talent für Musik und eine außerordentlich schöne Stimme, weshalb sie sich zunächst der Tonkunst widmete und im Gesange wie auf verschiedenen Instrumenten eine sehr achtungswerthe Fertigkeit erwarb. Daneben war sie wissenschaftlich gebildet und bewährte ihr bedeutendes poetisches Talent in mehreren größeren und kleineren Dichtungen, in Folge dessen sie auch schon noch sehr jung zur Accademica Intenta unter dem Namen Accesa von einer in ihrer Vaterstadt bestehenden gelehrten Gesellschaft ernannt ward. Eine ausgezeichnete Schönheit, mit einem höchst sonoren Organe begabt, wendete sie sich indeß vorzugsweise der Schauspielkunst zu, wahrscheinlich auf Veranlassung ihres Gatten, mit dem sie schon früh sich verheirathet hatte (1578 ward ihr erster Sohn, Joh. Bapt. A. zu Florenz geb., der auch Schauspieler und unbedeutender dramatischer Dichter war, indeß durch sein geistliches Trauerspiel: L'Adamo, doch in Milton die Idee zur Dichtung des „verlornen Paradieses“ erregt haben soll), und fand auf den bedeutendsten Bühnen Italiens als wahrhaft treffliche Künstlerin den allgemeinsten Beifall. Dann kam sie mit einer Gesellschaft nach Paris, wo sie als Schauspielerin und Sängerin ebenso, wie durch ihren trefflichen und reinen Charakter alles entzückte. Dessenungeachtet bewog sie die Liebe zum Vaterlande und die Anhänglichkeit an ihren Gatten wieder nach Italien zurückzukehren, wo sie 1612 in Bologna gestorben sein soll. So wird gemeinhin angegeben; nach anderen zuverlässigeren Angaben jedoch ist sie schon am 10. Juni 1604 zu Lyon in Folge einer zu frühen Entbindung gestorben. Auf dem dortigen Gottesacker soll ihr ein schönes Denkmal errichtet worden sein, auch prägte man sogar eine Medaille auf sie.

Andreoli, Giuseppe, geb. 7. Juli 1757 zu Mailand, einer der berühmtesten Kontrabaßvirtuosen aller Zeiten, war Mitglied des Orchesters am Theater della Scala und zugleich Lehrer seines Instruments am Konservatorium zu Mailand. Auch auf der Harfe besaß er eine bedeutende Fertigkeit und wurde als der beste Lehrer derselben gerühmt. Nicht nur als namhafter Künstler,

Digitized by Google

sondern auch als vortrefflicher Charakter allgemein geschätzt, starb er in seiner Vaterstadt 20. Dezbr. 1832.

Andreozzi, Gaëtano, ital. Opernkomponist, geb. 1763 in Neapel, Verwandter und Schüler Jomelli's, der namentlich auf seine musikalische Bildung einen unverkennbaren Einfluß geübt. Er ward um 1790 Kapellmeister zu Neapel, nachdem er in gleicher Eigenschaft von 1784 — 1786 in Petersburg gewesen war, wo er die Opern Dido, und Jason und Medea schrieb, und zeichnete sich als trefflicher Dirigent aus, was ihm auch wohl den Ruf als Kapellmeister nach Madrid (1791) verschaffte, wo er indeß nur kurze Zeit blieb, nachdem er seine neue Oper Gustavo de Suezia dort zur Aufführung gebracht hatte. Vorzugsweise wendete er seine Thätigkeit der Opernkomposition zu, obwohl auch einzelne Gesangkompositionen, Violinquartetten und Quintetten (für Flöte und Streichinstrumente), so wie noch zwei Oratorien: Saule und La Passione di Giesu Christo, von ihm bekannt sind, die mit Beifall aufgenommen wurden und den kenntnißreichen und gewandten Tonsetzer verrathen. Von seinen 19 Opern gefielen in Florenz, Triest, Venedig, Neapel rc. am meisten: Il Medonte, Arbace, Catone, Agesilao, Giovanna d'Arco, Arminio, Sesostri — bei weitem weniger Armida e Rinaldo (1803). Jetzt sind seine gesammten Werke, die damals so allgemein gefielen und meistens auch gedruckt wurden, gänzlich vergessen; seine letzte Oper war Giovanna d'Arco für das große Theater zu Venedig. Dann verwendete er seine Zeit auf die Ertheilung von Musikunterricht, und durfte damals die Herzogin von Berry unter seine Schülerinnen zählen. Aber bei herannahendem Alter versiegte allmälig diese Einnahmequelle und er gerieth in sehr dürftige Umstände. Da erinnerte er sich seiner früheren fürstlichen Schülerin und ging 1825 nach Paris. Seine Hoffnung täuschte ihn nicht; die dankbare Herzogin ließ ihm reichliche Unterstützung angedeihen, indeß er genoß dieselbe nicht lange, denn schon 1826 starb er. Um das Jahr 1788 hatte er sich mit Anna de' Santi, geb. 1771 zu Florenz, einem armen, aber sehr hübschen Mädchen von trefflichem Charakter, aber eben nicht ausgezeichneter Bildung, obwohl sie ebensowohl Musik als Malerei trieb, verheirathet. Die Ehe mag nicht sonderlich glücklich gewesen sein, und Anna **Andreozzi** betrat 1791, vielleicht auf Andringen ihres Gatten als Sängerin die Bühne, obwohl sie dazu in der That weder Beruf noch Neigung hatte. Ziemlich mangelhaft vorgebildet, ward sie nichtsdestoweniger sofort als erste Sängerin am Theater ihrer Vaterstadt engagirt, machte später von dort aus mehrere Kunstreisen — sie scheint dann von ihrem Gatten gänzlich getrennt gelebt zu haben — und ward 1801 als Primadonna zur italienischen Oper nach Dresden berufen. Allein es stellte sich bald genug heraus, daß sie dieser Stellung künstlerisch keineswegs gewachsen war, und nur durch ihr in jeder Beziehung musterhaftes Betragen, ihren trefflichen Charakter, ihren unermüdlichen Fleiß und ihre große Bescheidenheit errang sie sich auch in dieser, wie in ihren früheren Stellungen die allgemeinste Achtung und Liebe des Publikums. Es war natürlich, daß sie durch eine tüchtige Sängerin, wie die Gattin des damaligen Kapellmeisters Paer (eine geb. Riccarri), verdrängt werden mußte. Dies geschah schon 1802, und als sie am

2. Juni (nach Anderen 6. Juni) des genannten Jahres mit einer größeren Gesellschaft nach Pillnitz fuhr, um dort dem Debut der Paer beizuwohnen, ertrank sie bei der Rückfahrt, indem auf der Fähre beim Uebersetzen das Pferd scheu ward, und den Wagen, den Sgra. A. nicht hatte verlassen wollen, in das Wasser zurückdrängte.

Andron, im zweiten Jahrh. n. Chr. in Katenea auf Sizilien geb., wird unter der Regierung des Kaisers Mark Aurel mit einem gewissen Rhexenor aus Griechenland als ein bedeutender Flötenbläser am Hofe des Kaisers genannt (161—180). Nach anderen Angaben soll er Mark Aurel's Lehrer auf der Flöte und auch in der Geometrie gewesen sein. Könnte man ihm in der That, wie Athenäus will, die erste Erfindung der Kunst, mit den Tönen der Musik dem Inhalt derselben entsprechende Leibesbewegungen, also eine Art pantomimischen Tanzes auszuführen, mit Recht zuschreiben, so würde doch darum noch keineswegs er als Urvater des modernen Ballets zu bezeichnen sein, wie dies unbegreiflicherweise bisweilen geschieht. Uebrigens ist er nicht mit einem griechischen Bildhauer gleiches Namens zu verwechseln, von dem Clarac in der Table chronologique des artistes de l'antiquité, doch ohne Angabe der Quellen, behauptet, daß er ebenfalls im 2. Jahrh. der christl. Zeitrechnung gelebt habe.

Androt, Alb. Aug., ein namhafter französischer Komponist, geb. 1781 zu Paris, gest. 19. August 1804 zu Rom. Wir haben nichts weiter über ihn zu sagen, als daß sein Talent für die Tonkunst schon frühzeitig sich bedeutend entwickelte, und daß sein Tod in der Blüthe des Jünglingsalters vielleicht reiche Hoffnungen auf eine schöne Zukunft vernichtete. Fétis glaubt das bezweifeln zu dürfen.

Aneinanderziehen, heißt im Vortrage eines Tonstücks die Töne eng miteinander verbinden, was gemeinhin durch einen Bogen über den betreffenden Stellen, oder auch durch den Beisatz legato (s. dies.) angedeutet wird. Vergl. auch: Schleifen.

Anelli, Angelo, ein ital. Opernkomponist zu Ende des vor. Jahrh., dessen Name seit 1785 in Italien vielfach und mit Anerkennung genannt wurde. 1786 gab man von ihm zu Verona mit Beifall eine komische Oper: I due supposti Conti, und auch auf italienischen Opernbühnen in Deutschland begegnet man in damaliger Zeit öfter seinem Namen. Doch ist über ihn selbst so wenig, als über seine Werke, die gänzlich vergessen sind, irgend noch etwas Näheres bekannt.

Anemochord, oder Animo-Corde, ein wenig in Gebrauch gekommenes Tasteninstrument von fünf vollen Oktaven Umfang, sieben Fuß lang, $4^1/_2$ Fuß hoch, gewöhnlich auf einem Fußgestell von etwa 2 Fuß Höhe. Es ist durchweg dreichörig bezogen und die Saiten der drei oberen Oktaven sind mit Seide übersponnen. Im Innern befindet sich eine Menge messingener Röhren oder Windkanäle (das Gewicht derselben beträgt über 300 Pfd.), die mit zwei eben dort angebrachten Bälgen in genauer Verbindung stehen und den von diesen empfangenen Wind zu den Saiten führen (die Bälge können übrigens auch nach Art der Orgel, außerhalb des Instruments, selbst in einem Nebenzimmer angebracht werden). Der Ton des Instruments entsteht dadurch, daß durch das

Digitized by Google

Niederdrücken der Tasten jene Röhren vermittelst angebrachter Ventile, deren besondere Konstruktion ein Geheimniß des Erfinders geblieben ist, an ihrem vordern Ende geöffnet werden, und nun die, in einer nach physikalischen Prinzipien genau berechneten Stärke herausströmende Luft die gerade davor liegenden Saiten in tönende Schwingungen versetzt. Es läßt sich leicht begreifen, daß der auf diese Weise erzeugte Ton von einem so überaus angenehmen Schmelz, ein solcher Seelenklang sein muß, wie er mit Worten wohl nicht leicht beschrieben werden kann; und daher wohl auch jedenfalls der Name. Durch zwei Pedale ist gleichzeitig die Vorrichtung getroffen, daß nach Belieben des Spielers die Ventile nicht auf einmal, sondern nur nach und nach sich öffnen, wodurch die Täuschung, als ob die Musik allmälig aus einiger Entfernung sich nähere, vollständig und auf das Natürlichste bewirkt wird. Auch befinden sich unter der Klaviatur noch Registerzüge, vermöge welcher das leiseste und abgemessenste An- und Abschwellen der Töne hervorgebracht werden kann. Für die Charakteristik des Instruments ergiebt sich aus dieser Beschreibung leicht, daß es, mit Rücksicht auf die eigenthümliche Natur seiner Töne, nur zum Vortrage langsamer und gebundener, namentlich feierlicher Tonstücke, und vorzugsweise zum Akkompagnement des Gesanges sich eignet, und es macht, in dieser Weise behandelt, allen anderen Instrumenten den Vorrang streitig, während es, nach Art der gewöhnlichen Tasteninstrumente behandelt, seinen eigenthümlichen Charakter durchaus nicht vollkommen entwickeln kann. Der Erfinder war der Pianofortefabrikant Joh. Jak. Schnell, geb. in Vaihingen in Würtemberg **1740**, seit **1777** in Paris etablirt, wo er **1789** das Anemochord, nach vierjähriger Arbeit mit acht Gehülfen, zu Stande brachte. Eine zufällig in freier Luft hängende, tönende Harfe erweckte zuerst die Idee in ihm, daß man auch ein Tastaturinstrument müsse mit Metallsaiten verfertigen können, deren Intonation lediglich eine Wirkung der komprimirten und in ihrem Volumen genau abgemessenen Luft sei. Das Instrument ward nicht nur allgemein bewundert, sondern sofort von der Pariser Akademie der Künste und Wissenschaften gekrönt, und es ist in Wahrheit zu bedauern, daß es nicht eine weitere Verbreitung gefunden hat.

Anemotika, s. Orgel (Windlade).

Anerio, Felice, berühmter ital. Tonsetzer aus der Palestrinaperiode, geb. zu Rom um **1560**, gest. das. um **1630**, angeblich ein Schüler des älteren (Giov. Maria) Nanini und in Palestrina's Musikschule zu Rom gebildet. Nach des großen Meisters, des Vaters und Reformators der klassischen Kirchenmusik Tode wählte ihn Kardinal Aldobrandini zum Direktor seiner Kammermusik und wußte auch seinen Oheim, Papst Klemens VIII. dahin zu bestimmen, daß dieser unsern A. (**3. April 1594**) zum Compositore der päpstlichen Kapelle ernannte, eine Stelle, welche zuerst Palestrina bekleidet hatte, und welche nach dem Tode Anerio's nicht wieder besetzt worden ist. Sie war in der That nur eine ehrende Auszeichnung, da die etwa für die Kapelle erforderlichen Kompositionen stets von den kunstgebildeten Sängern der Kapelle selbst geliefert wurden und geliefert werden konnten. Aus Dankbarkeit für jene Anstellung widmete

Digitized by Google

der Meister dem genannten Papste Il I. libro degl' Inni, cantici e motetti a 8 voci, das 1596 zu Venedig erschien, nachdem vorher schon von ihm 3 libri di Madrigali spirituali a 5, und 2 libri di Concerti spirituali a 4 voci zu Rom gedruckt worden waren. Später erschienen noch von seiner Komposition, in der er viel weniger dem alten einfachen und theilweise unförmlichen, mehr aus Noten als aus Gedanken bestehenden Stile vieler seiner Zeitgenossen, als dem niederländischen und dem durch Palestrina und später durch Giovanni Maria Nanini gereinigtem Stile folgte, noch das 2. Buch der schon erwähnten Inni e motetti a 5, 6, 8, zwei Bücher Madrigale zu 6 Stimmen, sodann vierstimmige Responsorii per la Settimana santa, Kanzonetten und Madrigale zu 3 und 4 Stimmen. Außerdem finden sich in Fabio Costantini's Sammlung (Neapel 1615 ꝛc.) noch achtstimmige Motetten und Psalmen, und ein achtstimmiges Sonetto sopra l'antica villa di Belvedere detta Aldobrandini, in den Sonetti nuovi des Fabio Petrozzi (Rom 1609). Eine große Menge seiner Tonschöpfungen sind Mscr. geblieben und finden sich in den Archiven von Sa. Maria in Vallicella, des Vatikan und besonders der päpstlichen Kapelle, für welche er am meisten geschrieben hat.

Anerio, Giov. Francesco, des Vorigen jüngerer Bruder, zu Rom um 1567 geb., ebenfalls ein namhafter Komponist damaliger Zeit, war erst Kapellmeister Sigismunds III., Königs von Polen, dann als solcher an der Kathedralkirche zu Verona angestellt; darauf ward er nach Rom berufen als Musikmeister am päpstlichen Seminar, und später, in den Jahren 1600—1603, finden wir ihn als Kapellmeister an der Kirche S. Giovanni in Laterano. Sein Todesjahr ist nicht zu ermitteln. Er hat, einer der Ersten, von den kleineren Notengattungen (Achteln, Sechzehntheilen ꝛc.) Gebrauch gemacht, und ist auch deshalb bemerkenswerth, weil er Palestrina's große Missa Papae Marcelli, wegen der Schwierigkeit ihrer sechsstimmigen Ausführung für den allgemeinern Gebrauch, zur Erleichterung für vier Stimmen arrangirte, und in dieser Gestalt ist sie 1600 zu Rom zum ersten Male gedruckt worden. Man hat von A. eine große Menge gedruckter Kompositionen, die Beachtung verdienen: so, unter einer Anzahl Motetten in Fabio Costantini's drei Sammlungen (Salmi a otto voci di diversi eccellentissimi autori, Napoli 1615; Varj motetti — Alcuni motetti etc. Roma, 1616—1617) eine Guirlanda di sacre rose (fünfstimmige Motetten), Selva armonica (Motetten, Madrigalen, Kanzonetten, Dialogen, Arien), Teatro armonico spirituale (fünf- bis achtstimmige Madrigalen), Litanien u. s. w.

Anfang. Es ist vollkommen in der Ordnung, wenn man die Regel aufgestellt hat, jedes Tonstück müsse, wie jeder andre Gegenstand, der ein in sich geschlossenes Ganze besonders mit Rücksicht auf eine Fortschreitung in der Zeit bildet, einen seiner Natur und seiner gesammten Konstruktion entsprechenden Anfang haben. Musikalisch angesehen, würde das also heißen: der Beginn eines jeden Tonstücks muß in Beziehung auf die Tonart, den Rhythmus, den Takt und das Tempo so beginnen, daß diese Kategorien sofort für das Ohr vollkommen festgestellt werden. Sonach soll der Tonika-Akkord (harmonisch) oder die Grundtonleiter (figurirt, melodisch) den Beginn bilden und es soll auch in

Digitized by Google

der Art der Figuration und der ganzen Anlage gleich zu Anfang der Charakter des Tonstücks sich ausgesprochen finden, wie denn auch bekanntlich der vollkommene Schluß jedes Tonstücks von der Beachtung dieser Kategorien wesentlich bedingt wird. Indeß hat man sich nicht selten von dieser Regel aus überwiegenden inneren Gründen Abweichungen erlaubt, deren Anwendung allerdings nur in außerordentlichen, aus der Natur des darzustellenden Gedankens fließenden Fällen zu rechtfertigen sein wird, und niemals aus bloßer Neuerungssucht und Willkür hervorgehen soll. Es versteht sich von selbst, daß jene Regeln in Beziehung auf Recitative, die einer Arie oder einem Ensemblestücke vorangehen, ebensowenig eine Anwendung erleiden können, als in Beziehung auf ausgeführtere Introduktionen, wie wir sie — meist in langsamerem Tempo — größeren Instrumentalsätzen namentlich (in Symphonien, bisweilen auch in Sonaten ꝛc.) vorangestellt finden. In diesen Fällen wird sowohl das Recitativ wie die Introduktion herkömmlicherweise als ein für sich bestehendes Tonstück betrachtet. Diese Licenz hat man aber dann auch weiter ausgedehnt, und z. B. den kleineren Salonstücken, den sogenannten „Fantasien“ ꝛc., nicht minder größeren Tänzen, Balletmusiken und Aehnlichem, hierin eine freiere Bewegung nachgesehen. Dabei war es denn allerdings natürlich, daß man in dieser Rücksicht auch weiter ging. Beethoven war es hauptsächlich, der z. B. in seiner ersten Symphonie die Haupttonart nicht feststellte (sie beginnt bekanntlich mit dem Septimen-Akkorde auf der Tonika), und ebenso in der C-moll-Symphonie mit dem Unisono-Anfang die eigentliche Grundtonart in Zweifel ließ. Auber in der Ouverture zur „Stummen von Portici“, vieler Anderer unter den Neueren zu geschweigen, hat ähnliche Licenz sich gestattet, ohne daß man Grund zu der Behauptung hätte, diese Abweichungen von der ursprünglichen Regel seien ästhetisch verwerflich. Auch in diesem Falle, wie in so manchem andern bei Kunsterzeugnissen, steht eben die ästhetische Forderung, vorausgesetzt, daß sie auf echt künstlerisch gebildeter Anschauung beruht, über der technisch-grammatikalischen, und der klare gedankliche Ausdruck über der Schulregel. Aber man soll auch dabei stets eingedenk sein, daß nur „der Meister die Form zerbrechen“, und daß nicht Jeder sich für einen Meister halten dürfe!

Anfang, it. capo; vom Anfange = da capo (D. C.) s. Abbreviaturen, S. 25.

Anfossi, Pasquale, geb. zu Neapel 1729 (nach Reichardt's Angabe — also nicht erst um 1736, wie Gerber will). In den dortigen Musikschulen erhielt er seinen ersten Unterricht, namentlich auch auf der Violine, während er in der Komposition Sacchini's und Piccini's Unterweisung genoß. Er ward Kapellmeister am Konservatorium dell' Ospedaletto zu Venedig, wie Gerber behauptet, ohne indeß über die Zeit irgend welche Angaben zu machen. Vorzugsweise wendete er sich der Opernkomposition zu, und die erste gedruckte derselben erschien 1769 zu Venedig: es war Cajo Mario. Ob sie überhaupt sein erstes Werk auf diesem Gebiete gewesen, muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls hat er bei seinem unleugbar außerordentlich bedeutenden Talent, das sich namentlich in der komischen Oper offenbart, zugleich sehr schnell gearbeitet, eine Eigenschaft,

Digitized by Google

die wir bei der Mehrzahl seiner Landsleute finden, wenn sie auch den gleichzeitigen Ruhm der Gründlichkeit und Tüchtigkeit Anfossi's keineswegs immer beanspruchen können. Er hat mehr als 46 Opern geschrieben, von denen nicht wenige auch den Weg auf Deutschlands Bühnen fanden und mit großem Beifall Jahre lang auf denselben sich erhielten, darunter: „die Freundschaft auf der Probe; der Schatzgräber; der Amazonenkrieg; die edle Gärtnerin; die Eifersucht auf der Probe; die glücklichen Reisenden; die betrogenen Betrüger; Circe; die verfolgte Unbekannte; das lustige Bauermädchen; die Maskerade". Schon **1773** ward von ihm l'incognita Perseguitata (vorher **1769** la clemenza di Tito) in Rom mit großer Anerkennung gegeben, und dies veranlaßte ihn wahrscheinlich dort i. J. **1775** seinen Aufenthalt zu nehmen, nachdem schon ein Jahr vorher in Venedig Lucio Silla und il geloso in Cimento mit reichem Beifall aufgeführt waren. In Rom machten vorzugsweise l'Avaro (**1775**) und Isabella e Rodrigo o la costanza in amore (**1776**) außerordentliches Glück, und die sieben- und achtstimmigen Finale's in diesen beiden Opern werden mit Recht für des Tonsetzers Meisterstücke gehalten; er ist einer der ersten, der diese Form des Finale eingeführt und zu deren späterer weiterer Ausbildung, namentlich auch durch unsern Mozart, wesentlich beigetragen hat. Indeß die Volksgunst ist wandelbar. Auch A. mußte das erfahren. Seine wahrhaft glänzenden Erfolge in Rom konnten nicht verhindern, daß seine Olimpiade (**1778** für das Teatro della Valle geschrieben) in Rom vollständig durchfiel, was den Meister in seinem Unmuth veranlaßte, seinen dortigen Wohnsitz mit Paris zu vertauschen, wo er für die italienische Oper namentlich la finta giardiniera und il matrimonio per inganno (**1778** und **1779**) mit dem reichsten Beifall schrieb. Kurz nachher finden wir ihn in London, wo er **1783** Kapellmeister der italienischen Oper war, nachdem schon im Jahre vorher dort Gli viaggiatori felici und il trionfo della costanza von ihm mit demselben Erfolge aufgeführt waren. Die Sehnsucht nach dem Vaterlande ließ ihn indeß bald darauf wieder die Nebelinsel mit dem klaren Himmel Italiens vertauschen, und der im Auslande neubefestigte Ruhm gewann ihm bald auch die höchste Anerkennung in der Heimath; man schien wieder gut machen zu wollen, was man verschuldet, und A. feierte nun in ganz Italien, namentlich aber in Rom, wohin er sich **1787** zurückbegeben, die größten Triumphe. Namentlich war es die in dem genannten Jahre dort aufgeführte Oper: Le pazzie dei gelosi, von welcher man einstimmig behauptete, man habe nie eine schönere Musik gehört, und nach deren erster Aufführung ihm die höchsten Ehrenbezeugungen zu Theil wurden. Im folgenden Jahre brachte er den Artaserse in Rom, und **1789** l'orfanella americana zu Venedig in Scene. Eine Reihe anderer folgten dieser nach, und Matilde ritrovata (**1796** in Wien) wird als seine letzte genannt. Mit Recht darf man ihm, wie schon Fink sagt, Reichthum der melodischen Erfindung, Lebhaftigkeit und Anmuth im Gesange, Geschmack und Ausdruck, Kraft und Steigerung (namentlich auch in seinen Finalen), und vorzugsweise in seinen ernsten Opern eine reiche und interessante Instrumentation nachrühmen. Sein Name glänzt unter denen der bedeutendsten seiner Zeitgenossen, obwohl eine

Digitized by Google

unbefangene Anschauung nicht verkennen kann, daß er jedenfalls an Originalität der Erfindung und echter Schöpferkraft von Piccini, Paesiello und Galuppi übertroffen wird. Darin liegt es auch, daß seine Werke schneller vergessen wurden, als man nach den Erfolgen derselben hätte erwarten sollen. Fétis hat darum vollkommen Recht, wenn er sagt, daß allein die ursprüngliche Schöpferkraft eine lange Dauer künstlerischer Erfolge und die Möglichkeit bedinge, daß die Werke ihren Urheber auf Jahrzehende und länger hinaus überleben; doch möchten wir in sein Urtheil nicht einstimmen, daß z. B. eine große Anzahl Pièeen von Buranello's, Piccini's, Sacchini's, Paesiello's Kompositionen noch lange werden mit großem Vergnügen gehört werden, während schon heute nur sehr Weniges von Anfossi ohne den Eindruck entschiedener Langweiligkeit zu Gehör gebracht werden könne. Der geistreiche Kritiker hat sich bei diesem Urtheil etwas zu sehr von seinem subjektiven Dafürhalten bestimmen lassen. — Uebrigens war A. nicht nur für die Oper, sondern auch für die Kirche thätig. Er hat für seine geistlichen Kompositionen meist Texte von Metastasio verwendet, und sie wurden in Italien ebenfalls sehr werth gehalten. Im Auslande ist wenig davon bekannt geworden: wir nennen als die bekanntesten das Oratorium: Noe sacrificium, ein schönes Salve regina, ein Laudate pueri und ein Laudate Jerusalem, mit großem Orchester. In Rom starb der Künstler hochgeehrt und ausgezeichnet im Frühjahre 1797. Die allgemein verbreitete Annahme, er sei schon 1795 mit Tode abgegangen, beruht auf einem Irrthum. Denn Baini (im Leben Palestrina's) verzeichnet unsern A. in der Reihe der päpstlichen Kapellmeister von San Giovanni in Laterano, welche Stelle er 1791 erhielt, bis zum Februar 1797, wie auch Fétis richtig angiebt.

Anführer, nennt man in manchen Gegenden den Dirigenten einer Musikaufführung überhaupt, oder doch eines besondern Theils der mitwirkenden Kräfte, also den Kapellmeister, Musikdirektor, oder auch den Konzertmeister (s. dies. Art.).

Angäres, einer der ruhmvoll genannten Tonkünstler des Alterthums, im 6. Jahrhundert vor Christo, am Hofe des Königs Astyages von Medien.

Angeben, bedeutet im Allgemeinen: einen Ton, sei es mit der Stimme oder auf Instrumenten, hervorbringen. Sodann aber insbesondere: „Ton angeben", d. h. die Manipulation des Einstimmens der Instrumente im Orchester, bei welchem von einem bestimmten Instrument (gewöhnlich Oboe oder Klarinette, auch wohl vorkommenden Falls auf dem Flügel — in der Kirche auf der Orgel) der Normalton — $\bar{\bar{a}}$ oder $\bar{a}$, für die Saiteninstrumente in Verbindung mit $\bar{d}$ — angegeben wird, nach welchem alle übrigen Instrumente in Betreff der Stimmung zu reguliren sind (s. auch: Accord angeben).

Angecourt (Angscheuhr), Perrin d', französ. Dichter und Komponist des 13. Jahrhunderts, im Dienste Karls von Anjou, des Bruders von Ludwig dem Heiligen, den er in die Provence begleitete, als Karl dorthin zur Vermählung mit der Tochter Berengars sich begab. Eine Anzahl Chansons seiner Komposition, etwa 43, finden sich unter den Manuscripten der kaiserl. Bibliothek zu Paris und im Besitz des Marquis von Paulmy.

Digitized by Google

Angelet (Angscheléh), Karl Frz., 18. Nov. 1797 zu Gent geb., Pianofortevirtuos und Komponist, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater und ließ schon in seinem siebenten Jahre sich öffentlich hören. 1814 bewarb er sich um die Organistenstelle zu Wetteren und trug über alle seine Mitbewerber den Preis davon. Später begab er sich nach Paris, um im dortigen Konservatorium seine Studien fortzusetzen und machte, unterstützt durch ein reiches Talent, unter W. Zimmermann's Leitung so außerordentliche Fortschritte, daß er am 14. Dezbr. 1822 den ersten Preis der Pianoforteklasse errang, während er die Studien der höheren Komposition unter Fétis vollendete. Eine lebhafte Phantasie, eigenthümliche Erfindung, reiner und eleganter Stil zeichneten ihn aus, und seine gedruckten Kompositionen für Piano mit und ohne Begleitung — auch eine große Symphonie, in Gent mit dem Preise gekrönt — beweisen das, und es ließ sich ihm eine bedeutende Zukunst vorhersagen; allein ein Brustleiden endete frühzeitig seine Laufbahn. Er hatte sich als Lehrer seines Instruments nach Brüssel gewendet, und war am 21. Juni 1829 zum Hofpianisten des Königs Wilhelm der Niederlande ernannt, starb indeß schon am 20. Dezbr. 1832 in seiner Vaterstadt Gent.

Angeletta (Andschel-), eine im ersten Viertel des 18. Jahrh. sehr berühmte Sängerin Italiens, wahrscheinlich geb. 1700 in Venedig, wo sie im Konservatorium della Pietá ihre musikalische Ausbildung empfangen hatte. 1726 ward sie die Gattin eines dortigen reichen Bankiers, und setzte als solche ihre musikalischen Studien namentlich auf dem Klavier fort, so daß sie als eine der bedeutendsten Virtuosinnen damaliger Zeit auf dem genannten Instrumente galt. Der damalige Kurprinz von Sachsen besuchte während seines Aufenthalts in Venedig ihr Haus, in dem die Kunst eine reiche Pflege fand, und sie war es, welche durch ihre Empfehlung die Berufung des berühmten Kapellmeisters Heinichen nach Dresden vermittelte. Sie soll um 1760 gestorben sein.

Angeli, Pater Francesco Maria, ein Franziskaner aus Rivotorto, geb. zu Assisi in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., Provinzial seines Ordens und Superior des Klosters in seinem Geburtsorte. Nach dem Zeugnisse seines Zeitgenossen, des bekannten Tevo, ein ausgezeichneter Musiker und trefflicher Kontrapunktist. Man hat von ihm im Mscr. ein Sommario del Contrapunto vom Jahre 1691, aus welchem Tevo seinen ersten gründlichen Unterricht geschöpft zu haben bekennt. Daß das Werk gedruckt worden, wie Laborde und Forkel wollen, scheint ein Irrthum zu sein. Uebrigens lebte A. noch 1693.

Angeli, Giov., ein berühmter Sänger, geb. 1713 zu Siena; früher im Dienste des portugiesischen Hofes, wo er sich großer Auszeichnungen erfreute, zog er sich später nach manchen gefährlichen Abenteuern in ein Kloster zurück, wo er 10. Febr. 1778 starb. Eine äußerst wohlklingende, kräftige und umfangreiche Stimme und ein höchst ausdrucksvoller Vortrag zeichneten ihn aus und errangen ihm während seiner theatralischen Laufbahn sehr bedeutende Erfolge.

Angelica (nämlich vox), die Engelstimme, ein flötenartiges, zart intonirtes Orgelregister, das vorzugsweise die älteren Orgelbauer sehr liebten. In neuerer Zeit kommt es seltener vor.

Digitized by Google

Angelini, s. Bontempi.

Angelique (Angschelihk), ein veraltetes, lautenartiges, früher in Frankreich und besonders in England sehr gebräuchliches Instrument mit zehn Griffen und 17 Darmsaiten, welche letzteren von einem beliebigen Grundton aus diatonisch gestimmt wurden. Man schlug das Instrument mit einem Plektrum oder riß es mit den Fingern; übrigens war es natürlich nur einchörig, und sein geringer Umfang hat es wohl hauptsächlich außer Gebrauch gesetzt.

Angelo, Pater, Abt des Klosters S. Maria de Rivaldis, um den Schluß des 14. Jahrh., war, wie aus dem Testament des Kardinals Philipp von Alençon vom 11. August 1397 hervorgeht, der erste oder doch einer der ersten päpstlichen Kapellmeister zur Zeit Bonifaz' IX. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Angelo, Bézegui, in Rom um 1670 geb., einer der bedeutendsten Violinvirtuosen im ersten Viertel des 18. Jahrh., ward noch 1734, als er nach Paris kam, allgemein als solcher bewundert. Ein Armbruch, den er damals erlitt, bestimmte ihn, sich dem wissenschaftlichen Studium seiner Kunst und namentlich der Komposition zuzuwenden, und es gelang ihm, auch als Tonsetzer sowohl für die Violine, wie für andere Instrumente, sich so hervorzuthun, daß er bis an sein Ende, das im hohen Alter (1750) erfolgte, sich dadurch ein durchaus sorgenfreies Leben sicherte.

Angelo da Picitone, geb. in dem kleinen Städtchen Pieeighittone (daher sein Beiname) in der Nähe von Cremona, zu Anfang des 16. Jahrh. Er trat in den Franziskanerorden und ward Generalprokurator des Ordens im Jahre 1541; sein Todesjahr ist unbekannt. Er wird als ein vortrefflicher Orgelspieler gerühmt, und gab zu Venedig 1547 eine musikalische Schrift in zwei Abtheilungen: Fior angelica di musica etc. heraus, in deren erstem Theile (68 Kapitel) von dem Lobe und von dem Nutzen der Musik, von den Erfindungen in derselben, vom Unterschiede des Musikers und Sängers, von der Guidonischen Hand, von der Stimme, dem Tone, den Kirchentönen, Neumen rc. gehandelt wird, während der zweite in 40 Kapiteln sich über die Lehre von der Figuralmusik verbreitet. Das Werk gehört unter die bibliographischen Seltenheiten, ist übrigens auch ziemlich schwer verständlich.

Angelo, Heinrich, geb. 11. Sept. 1820, ein bedeutendes musikalisches Talent, das schon früh zum ausgezeichneten Pianospieler sich heranbildete, und in Konzerten zu Wien, Mailand, Venedig rc. außerordentlichen Beifall erntete. Er starb indeß schon 25. Januar 1844 zu Triest.

Angelo, Michael, geb. zu Bologna um die Mitte des 18. Jahrh., unterwarf sich der Operation und trat dann als primo musico (Kastrat) später in die Dienste des damaligen Kurfürsten von Bayern. Im Jahr 1786 war er erster Sänger der kurfürstl. Kapelle und des großen Hoftheaters zu München; sein Todesjahr ist unbekannt.

Angeloni, Luigi, um 1770 zu Frasinone im Kirchenstaat geb., kam 1806 nach Paris und machte sich durch mancherlei schriftstellerische Leistungen bekannt, ohne jedoch sich irgend einen Ruf begründen zu können. Für den Musiker ist

Digitized by Google

seine Schrift: Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo (Paris, 1811) nicht ohne Bedeutung. Das erste Kapitel beschäftigt sich vorzugsweise mit biographischen Untersuchungen, und zeichnet sich durch eine höchst gewissenhafte Forschung und sorgsame Arbeit aus. Die anderen drei Kapitel, welche sich mit der musikalischen Bedeutung Guido's ꝛc. beschäftigen, können weniger genügen, da zu einer fruchtbaren Behandlung dieses Gegenstandes A. die gründlichere musikalische Bildung mangelte. Auch leidet das Werk an mancher Breite und Weitschweifigkeit und einem etwas trockenen, pedantischen Stil. A. wendete sich, da ihm auf der literarischen Laufbahn in Paris keine Rosen blüheten, um 1820 nach England und ist dort verschollen.

Angelucci (Andschelutschi), Angelo, geb. zu Neapel im Anfange des 18. Jahrh., gest. ebenda 1765. Er war einer der berühmtesten und bedeutendsten Darmsaitenfabrikanten, der stets mehr als hundert Personen mit diesem Industriezweige beschäftigte, und deshalb in dem kleinen Städtchen Sale in den Abruzzen, woher er seine meisten und besten Arbeiter bezog, als wahrer Wohlthäter allgemein verehrt wurde. Ihm verdankt man die Wahrnehmung, daß die Därme der 7—8 Monate alten Lämmer der Gebirgsgegenden, die besten, und bei weitem bessere Saiten liefern, als die von jüngeren oder älteren Lämmern aus ebenen Gegenden genommenen. Behufs weiterer Ausdehnung des Geschäfts — vielleicht auch zur Monopolisirung desselben — verband er sich mit anderen romanischen Saitenfabrikanten. Indeß diese Societät war nicht von langer Dauer. Es entstanden bald Streitigkeiten, die an sich unbedeutend, doch zu verwickelten und sehr unangenehmen Prozessen führten, bei welchen durch einzelne Streitschriften auch so manches Geheimniß der Fabrikation enthüllt wurde, und deren oft interessante Details sich in Volkmann's Italienischen Neuigkeiten (Bd. 8.) ꝛc. finden.

Angely, Louis, geb. um 1788 in Berlin, früher Schauspieler, dann Regisseur des Berliner Königsstädtischen Theaters, endlich (seit 1830) glücklicher Hotelier in seiner Vaterstadt, wo er auch 1836 starb. Wenn wir ihm hier einige Zeilen widmen, so geschieht das nicht wegen seiner schriftstellerischen Leistungen auf dramatischem Gebiete, die — so vielen Beifall sie auch gefunden haben — doch nirgend als probehaltig oder gar als werthvoll erscheinen, sondern nur deshalb, weil die Einführung des Vaudeville auf der deutschen Bühne (aus welchem heraus wir die Entwickelung und Blüthe des echten deutschen Liederspiels noch immer vergeblich erwarten) großentheils sein Werk ist.

Angemessen bedeutet das, was weder zu viel noch zu wenig ist oder enthält. Es wird also musikalisch da gebraucht werden können, wo die aufgewendeten Mittel in genauem und richtigem Verhältnisse zu der auszudrückenden Idee stehen, wo sie der musikalischen Situation, dem Gedanken, dem Charakter des Darzustellenden vollkommen entsprechen. Das kann sich sowohl auf melodische Erfindung, bei welcher z. B. häufig ein leerer Koloraturenkram der Situation gänzlich widerspricht — als auf harmonische Bearbeitung beziehen, bei der ebenfalls nicht selten die Einfachheit und Natürlichkeit überschritten wird, welche der Gegenstand fordert. Am meisten aber vermissen wir das Ange-

Digitized by Google

messene heutzutage in der Orchestration, bei dem gewaltigen Mißbrauch, welcher so häufig ganz ohne Grund und Zweck (will man unästhetisch nicht das bloße Lärmmachen als musikalischen Zweck ansehen) mit der Verwendung der Instrumente getrieben wird. — Angemessen, ital. giusto; z. B. tempo giusto = die dem Charakter des also bezeichneten Tonstücks entsprechende Bewegung.

Angenehm nennen wir, was den Sinnen schmeichelt und dadurch Vergnügen gewährt, ohne jedoch ein Interesse höherer Art zu erregen. Das A. ist also an sich immer nur sinnlich, und selbst wo das Wort bisweilen scheinbar zur Bezeichnung eines höheren Wohlgefallens gebraucht wird, bezieht es sich genau genommen nur auf die niedere Sphäre des bloßen Sinneneindrucks. Ja, das Angenehme ist sogar eigentlich nur ein Subjektives, insofern es lediglich auf den Einzelnen, der den Eindruck, und auf die Umstände, unter welchen er denselben empfindet, ankommt. Gar Manches, was dem Einen angenehm ist, läßt den Andern gleichgültig oder berührt ihn wohl gar unangenehm; und was unter gewissen Verhältnissen uns angenehm erscheint, kann bei veränderten Verhältnissen einen ganz andern Eindruck, vielleicht gar keinen, hervorbringen. In diesem, dem eigentlichen Sinne des Worts, gehört es dann kaum in die Kategorie der musikalischen Begriffe, und man kann es nur dahin rechnen, weil es hier nicht selten mit „wohlgefällig" oder „anmuthig" verwechselt wird. In diesem Sinne werden wir allerdings von jeder leichter eingänglichen musikalischen Produktion mit Recht fordern, daß sie angenehm sei, d. h. unsre Sinne angenehm berühre, weil nur durch sie der Eindruck auch der charakteristischen und schönen Musik, der Musik, welche ein höheres, geistiges Interesse in uns erregen will und soll, zunächst vermittelt werden kann. Das Angenehme im strengen Sinne wäre in musikalischer Beziehung nur ein hohles, nichtssagendes Spiel mit den Tönen, ein leerer Klingklang, zu welchem sich die Tonkunst, eingedenk ihrer Würde, niemals erniedrigen soll. — Angenehm, ital. gradevole.

Anger, L., geb. 5. Sept. 1813 zu Andreasberg (Hannover). Ein frisches Talent für die Tonkunst und Lust und Liebe zu derselben ließ ihn sich ganz ihr widmen, und in erfreulicher Weise vorgebildet ging er, etwa zwanzig Jahre alt, nach Weimar, wo er den Unterricht Hummels (Piano) und Töpfers (Komposition) genoß. Dann habilitirte er sich 1836 als Musiklehrer in Leipzig, und ward 1842 Organist an der Johanniskirche zu Lüneburg, wo er sich auch als Dirigent der Abonnementskonzerte und des Gesangvereines manche Verdienste erwarb. Von seinen Kompositionen für Piano, Gesang und Orchester sind nur wenige bekannt geworden.

Angermann, um das Jahr 1740 Organist in Altenburg, von dem indeß nichts weiter bekannt ist, als daß ihn der mit seiner Anerkennung grade nicht verschwenderische Mattheson in seiner „Musikal. Ehrenpforte" unter die Zahl der vorzüglichsten Komponisten jener Zeit rechnet.

Angermeyer, Joh. Ign., geb. 30. April 1701 zu Bilin in Böhmen, war ein vortrefflicher Violinvirtuos, und kais. Hofkapellmusiker in Wien seit dem Jahre 1723. Er gehörte zu den Künstlern, welche bei der solennen Krönung Kaiser Karls VI. zu Prag im Orchester der großen Festoper (Costanza e For-

Digitized by Google

tezza, von Fux) mitwirkten, und hat viele für die damalige Zeit werthvolle Konzerte für sein Instrument geschrieben, welche jedoch Mscr. geblieben sind. Er starb zu Wien 23. Febr. 1732. — Außer ihm existiren noch drei Musiker gleiches Namens und ähnlicher Stellung, mit denen er indeß nicht verwechselt werden darf. Diese sind: Joseph Angermeyer, geb. 1656, k. k. Hof- und Kammermusiker zu Wien, wo er 18. Juli 1712 starb. — Gotthard Angermeyer, 1667 geb., ebenfalls k. Hofmusiker zu Wien, wo er 14. April 1745 starb; und Joseph Angermeyer, ein trefflicher Violaspieler, geb. zu Ende des vor. Jahrh., 1823 k. k. geh. Staatsrathskonzipist, und ausübendes Mitglied des Musikvereins zu Wien, starb das. als k. k. Staatsrathssekretär 1846.

Angerstein, Joh. Karl, um 1780 Organist in Stendal, später (seit 1788) Pfarrer zu Bretkow bei Stendal, ein verdienstvoller Musiker, der als Komponist einer Anzahl guter, aber nicht edirter Klavierkompositionen gerühmt wird, vorzugsweise aber durch seine, 1800 in Stendal erschienene Schrift: „Theoretisch-prakt. Anweisung, Choralgesänge nicht nur richtig, sondern auch schön zu spielen" (248 S. in 8. mit 6 Kupfertafeln) sich einen Namen erworben hat. Das Werk ist auch heute noch sehr beachtenswerth.

Angiolini (Andschol-), Carlo, war 1754 zu Mailand geb., bildete sich zum Sänger aus, und starb 1808 als Kammersänger in Dresden.

Angiolini, Gasp., um das Jahr 1760 Balletmeister in Petersburg, später in Rom und Mailand, an welch letzterem Orte er im Jahre 1789 allein fünf neue Ballets seiner Erfindung auf die Bühne brachte, was um so bedeutender erscheint, wenn man erwägt, daß er nicht nur die Erfindung und das Arrangement, sondern auch die Musik zu denselben sein Eigenthum nennen durfte. Er komponirte nämlich zu seinen namentlich in Italien außerordentlich beliebten Ballets stets auch die Musik, und nach den Zeugnissen seiner Zeitgenossen war dieselbe wirklich werthvoll. Er war übrigens in Mailand geb. und zuerst k. k. Hofballetmeister in Wien. Zu seinen berühmtesten Ballets gehören: Fedra, Dorina, Lorezza, le nozze dei Sanniti etc. Mit Voltaire, Rousseau, Metastasio in freundschaftlichen Verhältnissen, war er ein überaus gebildeter Mann, und seine Lettere al Sr. Noverre sugli Pantomimi beweisen das, weniger seine Riflessioni sopra l'uso de programmi ne' Balli Pantomimi, wo er auf dem Gebiet der reinen Wissenschaft sich allerdings nicht so heimisch zeigt, als in der Kunst. Sein Geburts- und Todesjahr sind uns unbekannt.

Angiolini, Giov. Federigo, geb. zu Siena um die Mitte des vor. Jahrh., ein sehr bedeutender Klavierspieler, der sich in mehreren Städten Italiens möglichst tüchtig ausgebildet, und der mit leichtgestaltender Phantasie, Kühnheit und Feuer der Produktion sich einen großen Ruf errungen hatte, als er im Jahre 1784 nach Deutschland kam. 1787 bis 1791 hielt er sich in Berlin auf und benutzte hier die treuen Rathschläge des (älteren) Rellstab in ästhetischer Beziehung mit so glücklichem Erfolge, daß es ihm gelang, seinen bisherigen trefflichen Eigenschaften als Klavierspieler, auch noch die eines wahrhaft schönen und edeln Ausdrucks im Vortrage beizugesellen, und auch für die Komposition thätig zu sein. Er begab sich dann nach Petersburg und erntete hier, wie

Digitized by Google

später wieder in Deutschland, wohin er 1797 zurückkehrte, wie als Virtuos so als Komponist (für Piano, Harfe, Flöte 2c.) den allgemeinsten Beifall. Eine sehr zarte, ansprechende, melodiöse Erfindung und eine reiche harmonische Fülle rühmt man ihm mit Recht nach, und seine Kompositionen, darunter namentlich auch zwei Quartetten für Flöte, Violine, Viola und Cello, waren damals außerordentlich beliebt. 1812 lebte er noch; sein Todesjahr ist unbekannt.

Angiolini, Oratio, einer der bedeutendsten Orgelspieler des 16. Jahrh.; blühete um 1580 in Italien.

Anglaise (Anglähs), engl. country-dance, der eigentliche sogenannte Contretanz, ein Tanz von lebhaftem Charakter und leichter Bewegung, bald im $^2/_4$, bald im $^3/_4$ Takt. Er hat Aehnlichkeit mit der Ecossaise (s. d.), doch besteht er gemeinhin außer dem Chassiren noch aus drei Touren oder Theilen. Uebrigens ist er wohl aus dem älteren (vereinfachten) französ. rigaudon entstanden. — Außerdem bezeichnet man mit A. auch noch den Charakter- (wenn man will, Ballet-) Tanz, den die franz. Tanzkunst aus einzelnen Zügen engl. Nationaltanzes zusammengefügt hat, und der von einem einzelnen Tänzer (in Seeoffiziers-tracht, mit einer Gerte in der Hand, die zu den verschiedensten Attituden und Balancen dient) mit kräftigen, kurzen, marsch-artigen Schritten ($^2/_4$ Takt) ausgeführt wird.

Anglé, Honor. Frz. Maria l' (gewöhnlich Langlé genannt), geb. 1741 zu Monaco, zuerst Lehrer am Konservatorium zu Neapel, von wo er etwa 1780 an das Konservatorium zu Paris als Professor der Singschule kam. Er war ein sehr tüchtiger Theoretiker und namentlich ein guter Gesanglehrer, während er als Komponist minder bedeutend erscheint. Eine große Oper: Corisandre (1785 in Paris aufgeführt) fand nur einen succès d'estime, auch seine 6 Symphonien für 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotts 2c. konnten keinen besondern Erfolg erringen, und nur die Trauermusik zur Todtenfeier für Lavoisier (1796) machte ein bedeutendes Glück. Es fehlte ihm bei allem Fleiß und allen Kenntnissen die eigentliche Schöpferkraft, das produktive Talent. Dagegen sind seine theoretischen Schriften, z. B. seine Méthode de Chant, seine Nouvelle méthode pour chiffrer les accords, sein Traité de la fugue et de l'harmonie etc. von Werth. Er starb 1807 auf seinem Landgute in der Nähe von Paris.

Anglebert, Joh. Heinr. d', Kammer-Klavicinist Ludwigs XIV., von dem wir nichts weiter wissen, als daß er 1689 zu Paris einen Band Klavier- und Orgelkompositionen herausgegeben hat, in welchem sich Klavierauszüge einer Anzahl Lully'scher Instrumentalstücke, vor Allem aber Orgelstücke, namentlich Fugen und ein vierfacher Kontrapunkt in der Orgelbearbeitung von seiner eignen Komposition vorfinden, die unstreitig zu dem Tüchtigsten und Trefflichsten, namentlich in Bezug auf tiefe Kenntniß und außerordentliche Reinheit des Satzes, gehören, was nur die Organisten der damaligen Zeit zu liefern im Stande gewesen sind.

Angleria, Camillo, geb. zu Cremona zu Ende des 16. Jahrh., ward Franziskanermönch und soll ein tüchtig gebildeter Musiker gewesen sein, weil er

Digitized by Google

— so logisch beweiset z. B. Dr. G. Schilling — ein Schüler des Claudio Merula da Correggio war; als ob niemals ein berühmter Meister einen mittelmäßigen oder gar wohl einen gänzlich untüchtigen Schüler gehabt hätte! A. hat ein Werk unter dem Titel: Regole del Contrappunto e della musicale Composizione 1622 in Mailand drucken lassen, das in der That zu den sehr mittelmäßigen auch für die damalige Zeit gehört, und keineswegs die emphatischen Lobsprüche Dr. Schillings rechtfertigt, der vielleicht dieses Werk A.'s ebensowenig kennt, als die angeblich anderen desselben Vfrs. (der eben gar keine anderen über Musik geschrieben hat!), die er so angelegentlich noch heute den jüngeren Kunststudirenden zum fleißigen Studium empfiehlt!!! Uebrigens starb A. im Jahre 1630.

Anglesi, Domin., ein italienischer Musiker im Dienste des Kardinals Johann Karl von Toscana in der ersten Hälfte des vor. Jahrh. Wir wissen nichts weiter von ihm, als daß er eine Oper: la serva nobile, komponirt hat, welche 1729 zu Florenz aufgeführt worden ist.

Angoscioso (Angosch-), auch bisweilen angosciosamente, unruhig, ängstlich, dabei aber mit einer gewissen Weichheit und Innigkeit des Vortrags; gewissermaßen zärtliche Unruhe ausdrückend.

Angri, Helena, geb. 14. Mai 1824 auf der Insel Corfu, eine sehr bedeutende Sängerin der neuitalischen Schule, Schülerin von Taglioni und Doglia. 1842 ward sie für die Oper in Lucca engagirt, wo sie so bedeutendes Aufsehen erregte, daß sie bald nachher an der Scala in Mailand und von dort nach kurzer Zeit als erste kais. Hofsängerin nach Wien engagirt wurde. 1849 ging sie nach Paris und London, wo sie bedeutende Erfolge errang, und sodann den Violinvirtuosen Ernst auf seiner Kunstreise durch Schottland und Irland begleitete. Hier überall erregte sie den größten Enthusiasmus; ihre ferneren Schicksale sind uns nicht bekannt.

Angrisani, Karl, geb. zu Reggio um 1760, bildete sich zum tüchtigen Sänger, betrat mit glücklichem Erfolg mehrere der bedeutendsten Bühnen Italiens, und begab sich dann nach Wien, wo er als trefflicher, allgemein geschätzter Gesanglehrer noch im ersten Viertel dieses Jahrh. thätig war. Seine beiden (1798 und 99) dort edirten ersten Werke: Sei notturni a tre voci, soprano, tenore e basso c. accomp. di cembalo, sind vortreffliche Uebungsstücke nicht nur für den korrekten, sondern auch für den schönen Gesang, und noch jetzt zu empfehlen.

Angstenberger, Mich., geb. 2. Jan. 1717 zu Reichstadt (Böhmen), zeichnete sich schon in früher Jugend durch sein musikalisches Talent aus und war als Contra-Altist an der Kreuzherrenkirche in Prag thätig. Er widmete sich zunächst der Theologie und trat alsdann in den Kreuzherrenorden. Von 1743 bis 1768 war er erst Kapellan, dann Dechant in Karlsbad, und kam von dort im genannten Jahre als Kommendator an St. Karl auf der Wieden nach Wien, wo er am 15. Mai 1789 starb. In jüngeren Jahren hatte er sich viel mit Kirchenkompositionen im Stile Lotti's beschäftigt, die von Begabung und Kennt-

Digitized by Google

niß zeugen, und damals wiederholt an verschiedenen Orten aufgeführt und gern gehört wurden; gedruckt wurde nichts davon.

Angusta, eng; wird als Zusatz zur Bezeichnung der Flötenstimmen in älteren Orgeln gefunden, um damit anzudeuten, daß die betreffenden Pfeifen enge Mensur (s. d.) haben, z. B. tibia angusta, engmensurirte Flöte; vgl. Orgel.

Anhalten bedeutet zunächst: die Bewegung nach und nach verzögern (ritardäre), was natürlich nur allmälig geschehen darf, sobald es nicht auf eine einzelne oder doch nur auf ein Paar Noten sich beschränkt. Sodann gebraucht man den Ausdruck auch uneigentlich für „halten", d. h. einen Ton fortklingen lassen. Endlich spricht man auch wohl von einer anhaltenden Kadenz, doch ist das veraltet und man gebraucht dafür jetzt allgemein den Ausdruck Orgelpunkt (s. ds.).

Anhang, ungebräuchlich, bezeichnet dasselbe, was Coda (s. ds.).

Anima, die Seele; davon: con anima, seelenvoll, innig.

Animato (auch bisweilen animando), beseelt, belebt, erregt — als Vortragsbezeichnung; auch wohl mit dem Nebenbegriff des Frischen, Heitern.

Animo, Geist, Muth — davon: animoso, lebhaft, muthig, regsam — als Vortragsbezeichnung nicht selten sov. a. animato, doch mit einem kräftiger schattirten Ausdruck.

Animo corde, s. Anemochord, S. 241.

Animuccia (-mutscha), Giov., geb. in Florenz um das Jahr **1500**, gehört zu den ältesten und hervorragendsten Meistern der italienischen Schule, welche berufen war, den Kontrapunkt der alten Niederländer in Italien allmälig zu modernisiren, und welche sich vor diesen durch eine klarere und ansprechendere harmonische Fülle, durch eine leichtere und melodischere Führung der Stimmen und durch einen den Texteswörten entsprechenderen Ausdruck der Melodie vortheilhaft auszeichnete. Schon in der Jugend dem heiligen Neri, dem Stifter der Väter des Oratoriums, freundschaftlich verbunden, ward er von diesem später als Musikmeister berufen, und wir dürfen in ihm den Vater der Kompositionsgattung sehen, welche wir jetzt mit dem Namen „Oratorium" bezeichnen. Zunächst von Neri zur Komposition der sogenannten Laudi berufen — mehrstimmiger Gesänge, welche immer nach dem Schlusse der Predigt ausgeführt wurden — fand A. sich veranlaßt, einzelne Strophen oder auch bisweilen nur einige Zeilen als Solo's vortragen zu lassen, und das ebensowohl um der Sänger, als um der Zuhörer willen, denen dadurch einige Abwechselung und neue Anregung geboten werden sollte. Im Januar **1555** war unser Meister zum päpstlichen Kapellmeister an der Kirche San Pietro in Vaticano ernannt worden, eine Stelle, welche er bis an seinen Tod, im März **1571** bekleidete. Er hat eine große Menge von Kirchenkompositionen geliefert, die von entschiedenem Werthe sind nicht blos für die Geschichte der Musik. Das erste Buch seiner Laudi erschien **1565**, das zweite **1570**; dazwischen fallen mehrere Sammlungen von Madrigali, Motetti, Messe, 4=, 5= und 6=stimmig u. s. w., von denen größere oder kleinere Bruchstücke auch in ältere und neuere Sammlungen übergegangen sind, während nicht Weniges von den Kompositionen des Meisters

noch als Mscr. im Vaticanischen Kapellarchiv ruhen muß, von dem wir eben nur die Nachricht haben, daß es existire: so z. B. 3 Messen, 20 Hymnen und Motetten ꝛc., welche auf Veranlassung des Tridentinischen Konzils für den veränderten Ritus in dem kurzen Zeitraume von fünf Monaten zu Anfang des Jahres 1569 von A. geliefert worden sind u. s. w.

Animuccia, Paolo, ein Bruder des Vorigen, nach dem unverwerflichen Zeugniß des Zeitgenossen Piccianti in seinem Catalogus scriptorum florent. pg. 143, vor welchem die Zweifel Pitoni's verstummen müssen. Sein Geburtsjahr kennen wir nicht; wir wissen nur, daß er 1563 gestorben, und daß er vom Januar 1550 bis zum Jahre 1552, als Vorgänger Bernardo Lupacchini's (und als unmittelbarer Nachfolger Rubino's) päpstl. Kapellmeister bei San Giovanni im Lateran gewesen. Letzteres weiset die „chronologische Reihenfolge der Kapellmeister an den drei Hauptkirchen Roms" ganz unzweideutig nach, und die anderweite Angabe, er habe diese Stelle bis zum Jahre 1555 bekleidet, wo Palestrina dort eintrat, erscheint ebensowenig richtig, als die Behauptung, A. sei zu jenem Amte erst 1554 berufen worden, da es feststeht, daß nicht er, sondern eben Lupacchino der unmittelbare Vorgänger Palestrina's in demselben gewesen. Uebrigens gilt unser Paolo A. als einer der gewandtesten Kontrapunktisten seiner Zeit, dessen Madrigale und Motetten sehr beliebt waren. In dem Katalog der musikalischen Bibliothek Königs Johann IV. von Portugal findet sich eine Sammlung von Madrigalen dieses Tonsetzers verzeichnet unter dem Titel: Il desiderio, madrigali a cinque, lib. 2. Gedruckt finden sich von ihm ein Madrigal unter denen des Orlandus Lassus (bei Gardano zu Venedig, 1559) und ein andres in einer von dem genannten Verleger in demselben Jahre veranstalteten Sammlung; ferner eine Motette in einer 1568 zu Venedig erschienenen Kollektion, und mehrere andere in einer Sammlung, die 1588 durch Antonio Barré dort veröffentlicht wurde unter dem Titel: Liber primus Musarum cum quatuor vocibus etc.

Anjos, Dionisio dos, geb. zu Lissabon in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., trat 1656 in den Orden der Hieronymiten im Kloster Belem, wo er am 19. Januar 1709 starb. Er ist unstreitig einer der bedeutendsten Tonkünstler, welche namentlich in damaliger Zeit Portugal aufzuweisen hatte, war Virtuos auf der Harfe und Gambe, dabei ein mit Recht hochgeachteter Komponist besonders auch im Fache der Kirchenmusik, und seine derartigen Werke, die im Kloster Belem im Mscr. aufbewahrt sind, verdienen in der That, nach dem Urtheil der Sachverständigen, vollste Anerkennung. Man hat von ihm: Responsorios para todas as festas da primeira classe; Psalmos de vesperas, Magnificat, Missas, Vilhancicos et Motettes, wie Machado in der Bibl. Lusit. I. 704, angiebt.

Ankerts, Ghiselin d', einer der berühmtesten Kontrapunktisten unter den Niederländern in Italien im 16. Jahrh. Geb. zu Tholen in der Provinz Zeeland, kam er früh nach Rom, wo wir ihn 1555 als Sänger der päpstlichen Kapelle und Camerlengo des Sängerkollegiums finden, eine Stelle, die er unter vier Päpsten (Paul III., Marcellus II., Paul IV. und Pius IV.) bekleidete.

Digitized by Google

1559 erschienen von ihm (Venedig, bei Gardano) im Druck: Il primo e secondo libro de madrigali a 4, 5 e 6 voci. Auch in der Sammlung Salbingers (Augsburg 1554) finden sich von ihm Motetten. Am berühmtesten aber ward er durch den, 1556 etwa verfaßten Trattato sopra una differentia musicale etc., der in der Bibliothek di Sta. Maria in Vallicella aufbewahrt wird. Es war nämlich zwischen D. Nicola Vicentino und D. Vincenzo Lusitano ein Streit entstanden über die Vorzüge des diatonischen vor dem chromatischen und enharmonischen Klanggeschlecht, welch letzteres Vicentino auf den damals sogenannten modernen Kontrapunkt, natürlich mit sehr geringem oder gar keinem Erfolge anzuwenden versuchte. 1551 war Ankerts in Gemeinschaft mit Bartholomäus Escobedo (s. ds.) als Schiedsrichter in diesem Streite erwählt worden, und die Folge davon war die erwähnte Schrift, in welcher A. mit überzeugenden Gründen natürlich für Lusitano, also für das diatonische Klanggeschlecht, sich entschied. Der Traktat, aus welchem Baini Verschiedenes anführt, enthält viel Tüchtiges und Interessantes, und es mag die historische Bemerkung aus demselben hier Platz finden, in der A. äußert: Sehr selten finde man in der päpstlichen Kapelle weniger als 6 bis 8 Tonsetzer vom ersten Range, welche der Kunst und musikalischen Wissenschaft zu höchstem Ruhme gereichten. — Uebrigens ist Ghiselin d'A. nicht zu verwechseln mit Johann Ghiselin, auch einem Kirchenkomponisten des 16. Jahrh., von welchem der bekannte Petrucci da Fossombrone im Jahr 1513 ein Buch Messen edirt hat.

Ankteriasmos, der griechische Ausdruck für Infibulation (s. ds.; vrgl. auch Kastrat).

Anlage kommt für uns hier in zwiefacher Beziehung in Betracht, sofern wir mit dem Worte den psychologischen oder den technischen — wir dürften auch sagen, den künstlerischen Begriff verbinden. In psychologischer Beziehung bedeutet Anlage nur das Vermögen zu irgend einer Art von Wirksamkeit, eine unentwickelte Kraft, soweit sie ohne Zuthun des Menschen entstanden ist. Es ist bekannt, daß die geistige Individualität nicht blos in dem Maaße der vorhandenen Kräfte besteht, sondern auch in der Neigung zu gewissen Thätigkeiten und in der Abneigung gegen andere. Da wir nun weder an uns selbst, und noch viel weniger an Anderen alle einzelnen Handlungen (als Offenbarungen der Kräfte und Neigungen) uns vergegenwärtigen und zu einem Bilde vereinigen können, so wird vorzugsweise das Bleibende oder oft Wiederkehrende uns die Züge zu dem geistigen Bilde eines Menschen leihen. Jene sich offenbarenden, von Natur uns innewohnenden Kräfte bezeichnen wir eben mit dem Ausdruck „Anlagen", nennen sie auch wohl, sofern sie werthvoll sind, Naturgaben, während wir die geistigen Anlagen, von denen man eine Wirksamkeit sich verspricht, Fähigkeiten und, sind diese besonders werthvoll, Talente nennen (Genie ist das Zusammentreffen seltener Talente, verbunden mit schöpferischer Wirksamkeit). Durch Uebung werden nun die A. zu Fertigkeiten gesteigert, wenn nämlich die anfänglich schwierige Uebung einer Kraft mit Leichtigkeit von Statten geht; und die Fertigkeit wird zur Geschicklichkeit, wenn sie in einem aus Nachdenken hervorgegangenen Können besteht.

Aus diesen psychologisch-pädagogischen Definitionen ergiebt sich leicht, daß die A. in diesem Sinne, als das ursprünglich Gegebene, der Fertigkeit, als dem Erworbenen, gegenübersteht, und daß es in der That unrichtig ist, Anlage mit Talent gleichbedeutend zu gebrauchen, wie es oft geschieht. A. ist eben höchstens der bloße Ansatz zum Talent, und kann an und für sich (hier in spezieller Beziehung) für die zukünftige Bedeutsamkeit einer etwa einzuschlagenden Künstlerlaufbahn gar nichts entscheiden — ja, sie gelangt, wo sie nicht durch die sorgsamsten und fleißigsten Studien gehoben und gefördert wird, selten über die bloße Mittelmäßigkeit hinaus. Man spricht von Anlagen, bedeutenden oder minder bedeutenden, zur Musik, und man kann darunter streng genommen nie etwas Anderes verstehen wollen, als den Besitz derjenigen Eigenschaften, vermöge welcher der Mensch sich eine Geschicklichkeit in der Kunst zu erwerben vermag — diejenigen natürlichen Gaben, welche ihn befähigen, diese Kunst zu erlernen, darin nennenswerthe Fortschritte zu machen und durch dieselben es zur Fertigkeit und Geschicklichkeit darin zu bringen. Gemeiniglich erkennt man die A., auch in Bezug auf Musik, aus der besondern Neigung, die für die Kunst sich äußert, aus einer bestimmten Vorliebe für dieselbe, und aus einer gewissen natürlichen Leichtigkeit und schnellen Auffassungsgabe in Bezug auf sie — konkreter ausgedrückt z. B., wenigstens theilweise aus einem guten musikalischen Gehör und Gedächtniß, wie aus der Befähigung, bei schon etwas weiter vorgeschrittenem Alter, Gehörtes zu reproduciren. Das Alles aber ist, wir wiederholen das ausdrücklich für Eltern und Lehrer, nur ein Beweis von A., keineswegs noch von wirklichem Talent, und man hat sich Kindern und Zöglingen gegenüber in deren eigenstem Interesse sorgfältig vor solcher Begriffsverwirrung zu hüten, die unendlich viel Schuld daran trägt, daß wir die Welt heutzutage mit einer so überaus großen Menge mittelmäßiger Musiker überschwemmt sehen, von denen man wohl sagen darf, daß sie, wenn nicht sich selber (das läßt meist die Eitelkeit nicht zu!), doch Anderen zur Last und in hohem Grade beklagenswerth sind. Man darf jedenfalls mit Recht behaupten, daß nicht leicht ein Mensch gefunden werde, der gänzlich ohne Anlage zur Musik sei (die ganz vereinzelten, und vielleicht auch nur scheinbaren Ausnahmen zählen nicht), woraus aber noch lange nicht der Schluß gezogen werden darf, daß Jedermann zum Musiker geboren sei. Allein diese A. zur Musik ist nach Art und Kraft verschieden, wie eben jede andre auch bei verschiedenen Menschen; allein sie kann und muß auch geweckt und genährt werden, soll sie nicht gänzlich verkommen und ersterben, und frühzeitige, häufige Gelegenheit Musik zu hören, wird da von wesentlichem Einfluß sein. —

Anlage in der künstlerischen Bedeutung des Wortes bezeichnet die Erfindung und Bestimmung der wesentlichen Theile jedes Kunstwerks, also auch eines Musikstücks, ist das Hauptsächlichste bei demselben, die eigentliche Komposition, während die daran sich anschließende Ausarbeitung und Ausführung nur das technische Moment ist, das unter Umständen auch von einem Andern ausgeführt werden könnte, ohne daß dieser deshalb schon mit Recht als der Urheber und Schöpfer des Kunstprodukts zu bezeichnen wäre. Die Anlage eines Tonstücks

Digitized by Google

ist die vollständig ausgesprochene Idee desselben — die Ausführung gewissermaßen nur die Form, in welcher die Idee zu Tage tritt und gegenständlich wird; jene, ihren echten schöpferischen Werth vorausgesetzt, das Ewige, Bleibende — diese das Zeitliche, darum häufig auch dem Zeitgeschmacke Huldigende und mit der Zeit und dem Geschmackswechsel Veraltende. Man begreift leicht, wie außerordentlich Viel, ja wie eigentlich Alles auf die A. eines Tonstückes ankömmt. Was gehört denn nun dazu? — Wir können die A. aus Erfahrung und den verständigen Kunstgelehrten folgend, wie dies auch Schilling u. A. thun, in eine theoretische und praktische theilen, und während jene mit der allseitigen Betrachtung der dem Kunstwerke zu Grunde liegenden und durch dasselbe auszusprechenden Idee sich beschäftigt, wird es diese mit den Mitteln zur Darstellung dieser Idee zu thun haben. Die theoret. A. wird also zunächst Zweck und Inhalt der Komposition ins Auge fassen müssen. Sie hat die Empfindung klar und sicher zu bestimmen, welche in dem Tonstücke zur sinnlichen Wahrnehmung gebracht und in dem Zuhörer erzeugt werden soll. Nun ist aber keine Seelenregung, keine Empfindung eine in sich völlig abgeschlossene und isolirte. Abgesehen davon, daß sie von verschiedenen Seiten aufgefaßt werden, mannichfache Modifikationen erleiden und aus der Verschiedenartigkeit der Individualität heraus auch verschiedene Färbung gewinnen kann: ist es ja aus psychologischen Gesetzen wie aus der Erfahrung hinlänglich bekannt, daß jede bestimmte Empfindung (wie jeder klare Gedanke) ebenso eine Quelle hat, aus der sie allmälig, sei es durch verwandte oder gegensätzliche Gefühls- oder Ideenassoziation, entstanden ist, als ihr andrerseits auch noch, da sie niemals jäh und plötzlich abbricht, wiederum Verwandtes oder selbst Gegensätzliches in bestimmtem Zusammenhange nachfolgt, das zur näheren Bestimmung, zur Aufklärung, zum vollständigen Ausklingen derselben dient, und somit sie zu dem nothwendigen Abschlusse bringt, an den dann in der Seele, wenn auch nicht in der musikalischen Darstellung, eine neue Fluktuationsreihe sich anschließt. Es bekunden sich auch hier, wie überall im physischen und geistigen Leben die drei Momente des Werdens, des Seins, des Vergehens, und ein vollkommen in sich abgeschlossenes Gebilde liegt uns nur dann vor, wenn dasselbe in seiner Totalität von uns überschaut werden kann. So wird denn auch der eigenthümliche Charakter eines Tonstücks dadurch bedingt sein, daß der Tonsetzer die darzustellende Empfindung nach allen Seiten hin und in dem vollständigsten Zusammenhange mit dem Vorhergegangenen und Nachfolgenden in allen ihren einzelnen Theilen, Windungen und Wendungen sich vollkommen klar mache, was natürlich ebensowohl eine sichere psychologische Kenntniß und Beobachtungsgabe, wie ein klares Denken und Empfinden voraussetzt, neben der Fähigkeit, gewissermaßen sich selbst gegenständlich zu werden, und andrerseits auch die Phantasie in dem erforderlichen Maaße zu erregen und auf der Höhe sicherer Intuition zu erhalten; während sonst das ideale, das poetische Moment vermißt werden würde, ohne welches eine Kunstschöpfung, welcher Art sie sei, nun einmal nicht gedacht werden kann, mag auch eine Verirrung der modernen Musik (und Schauspielkunst) heutzutage vergeblich und nur bei den Unverständigen mit einigem augen-

Digitized by Google

blicklichem Erfolge sich abmühen, uns glauben zu machen, die Darstellung der nackten Wirklichkeit, der Natürlichkeit (nicht der Natur) in ihren grellsten Extremen sei die Aufgabe der Kunst! Man sieht, es muß vom Komponisten noch etwas mehr als bloß fleißiges Studium der Harmonielehre und allenfalls des Kontrapunkts verlangt werden. — Ist er nun so über Zweck und Inhalt der beabsichtigten Tondichtung sich vollkommen klar geworden, dann erst wird er vernünftigerweise auch an die Mittel zur Darstellung denken können, die natürlich nach jeder Seite hin in richtigem Verhältnisse zu dem Zwecke stehen müssen, soll das Ganze nicht als eine Lächerlichkeit, oder gar als eine Monstruosität erscheinen. Und das ist die praktische Anlage der Komposition, welche gemeinhin auch die praktische Thätigkeit des Skizzirens in ihrem Gefolge haben wird (obwohl dies keineswegs Bedingung ist), während die theoret. A. lediglich die geistige Thätigkeit beanspruchte, und in diesem Sinne hören wir von bedeutenden Komponisten nicht selten die Aeußerung: dies oder jenes Werk sei fertig komponirt, während doch noch nicht eine Note desselben zu Papier gebracht ist — und deshalb ist im Allgemeinen das Komponiren am Klavier, wo es sich nicht lediglich um Virtuosenstücke für das Instrument handelt, so wenig zu empfehlen, da es der Hauptsache jeder Tondichtung, der theoret. A., gemeinhin (Ausnahmen bilden keine Regel!) wesentlichen Abbruch thut. Das einzige Mittel zur musikalischen Darstellung von Empfindungen sind nun bekanntlich die Töne, und zwar die Töne in der zeitlichen Aufeinanderfolge ebensowohl, als in der Gleichzeitigkeit: das melodische und harmonische Element. So wird es sich denn bei der prakt. A. zunächst darum handeln, die Melodien und zugleich die Harmonien in ihrer Verknüpfung zu finden, welche dem Gedanken, der Empfindung wirklich entsprechen, durch welche der beabsichtigte Ausdruck erreicht werden kann. Jedes Zuwenig oder Zuviel muß dabei vermieden werden; das bezieht sich auf melodische Ausschmückung, wie auf harmonische Fülle und modulatorischen Reichthum, aber merkwürdigerweise scheinen viele Tonsetzer gar nicht begreifen zu können, daß jedes Mißverhältniß zwischen Zweck und Mittel, namentlich in dem Zuviel der letzteren, nicht nur eine lächerliche Verschwendung, sondern ein Armuthszeugniß sei, das sie selber sich ausstellen, insofern sie dadurch bekunden, daß ihre innere geistige Kraft viel zu schwach und ohnmächtig ist, als daß sie zu starkem, prägnantem Ausdruck der Empfindungen ohne die außerordentlichsten Darstellungsmittel fähig wäre. — Es kommt eben nicht nur auf die Mittel an sich an, durch welche die musikalische Empfindung zum Ausdruck gebracht wird, sondern auch auf die Art und Weise, in welcher dies geschieht. Diese kann nun in Beziehung auf Tonart, Rhythmus und Tempo verschieden sein, und es ist demgemäß auch auf die Bestimmung dieser drei Kategorien nothwendig bei der prakt. A. zu rücksichtigen. Das wäre denn die Erfindung der wesentlichen Theile, welche zur Darstellung der dem beabsichtigten Tonstücke zu Grunde liegenden Idee oder Empfindung gehören, und auf welche allein die A. sich beziehen kann. Alles Uebrige gehört in das Gebiet der Ausarbeitung und Ausführung (s. ds. Art.). Man wird leicht erkennen, daß die Anlage, wie schon angedeutet, das Wichtigste, die Haupt-

sache bei der Komposition ist, wenn auch damit der kunstgemäßen, geistreichen und gewandten Ausführung und Ausarbeitung natürlich nichts von ihrem Werthe entzogen werden soll. Es existiren namhafte Tonsetzer, über welche wir sagen hören: die Erfindung (eben das, was wir als „Anlage" bezeichnen) sei ziemlich schwach, aber die treffliche Ausarbeitung und Ausführung errege das Interesse und erhalte es — für eine Zeit lang wenigstens — lebendig. Und das ist auch schon Etwas, und zwar etwas Bedeutendes, wenn es auch bei weitem nicht ausreicht, derartigen Werken ein ungetheiltes Interesse und lange Dauer zu sichern. Andrerseits hören wir bei anderen Komponisten beklagen, daß ihre Ideen wohl gut, interessant und ansprechend seien, daß ihnen aber Kraft und Kenntniß zur tüchtigen Ausführung mangle, daß ihnen also die musikalische Logik wie die Oratorik, auch wohl die Klarheit der Begriffe abgehe, und sie nur vereinzelte geistreiche Gedanken ohne innern Zusammenhang und lebendige Entwickelung, Aphorismen, unter einem Bombast hohler Phrasen, herkömmlicher oder forcirt neuerscheinender, gewaltig einherbrausender und doch nichtssagender Redensarten zu geben wissen. Die „Anlage" des Tonstücks — das, was als Kern übrig bleibt, wenn man alle äußeren Zuthaten wegschneidet, bekundet den Meister, dokumentirt die allgemeine, umfassende Geistes- und Herzensbildung: in ihr offenbart sich der Genius. In der Ausschmückung, der sogenannten „Arbeit", erkennen wir die technische, mehr oder minder gründliche Bildung. Sie ist dem Künstler durchaus unerläßlich. Denn was unsere größten Meister geschaffen, hat eben nur durch die innige Verschmelzung jener beiden Faktoren zu einem einheitlichen Ganzen zu dem Höchsten, Bedeutendsten und Schönsten sich gestalten können, was wir auf dem Gebiete der Tonkunst besitzen, und was den Wechsel der Zeiten mächtig überdauern wird!

Anmuth. Wir haben in diesem Worte einen jener Begriffe, für dessen Empfindung jedes irgend empfängliche Gemüth instinktiv sich befähigt erweiset, auf dessen klare Anschauung indeß man lange Zeit hindurch nicht recht kommen zu können schien, da man ihn häufig mit der „Grazie" verwechselte, während diese doch die höhere Potenz, die Vollendung der Anmuth ist, während letztere wiederum als eine Potenz des bloß „Angenehmen" erscheint. Schiller erkannte in der A. dasjenige Wesen, was das Schöne zum Liebenswürdigen macht, und sein Scharfblick erkannte, daß die Wirkung des A. dem Ausdruck einer schönen Gesinnung zuzuschreiben sei, indem er von ihr eine nicht zu trübende reine Neigung, die das Schöne umfassende Liebe, von ihr angeregt sah; doch erschien auch ihm die A. nur als eine zufällige Modifikation des Schönen, als eine bloße Verschönerung. Mit dieser Anschauung sympathisirt die andere, namentlich von Krug vertretene, die das Anmuthige lediglich auf das „Reizende" zurückführt, welches durch eine gewisse Feinheit, Zartheit und Sanftheit wohlthue. In beiden Anschauungen fehlt ein Hauptmerkmal des Anmuthigen, nämlich das geistige Moment, durch dessen Hinzutreten eben die A. von dem bloß Angenehmen sich unterscheidet und über dieses sich erhebt. Es war den Forschungen der neueren Zeit auf dem Gebiet der Aesthetik vorbehalten, dieses wesentliche Moment in seiner vollen Bedeutung her-

Digitized by Google

vorzuheben, und der treffliche F. Hand hat sich um die Klärung des Begriffs ein wesentliches Verdienst erworben. Nach ihm enthält das Gebiet des Anmuthigen die Schönheit, inwiefern in ihr die Natur lebendig und schöpferisch waltend, aber in milder und beruhigter Bewegung hervortritt, und das Geistige und Ideelle nicht sowohl einkehrt in das Natürliche, als vielmehr ursprünglich mit ihm verschmolzen, als Geist der Natur sich ausspricht. In dem anmuthigen Gegenstande erscheint nämlich das Geistige untrennbar von dem Natürlichen, gleichsam zur Natur umgewandelt. Die Natur existirt da in sich und für sich selbst, und so erwächst dem Anmuthigen in der Darstellung eine objektive Bedeutung. Daher kommt es denn wahrscheinlich, daß man im gewöhnlichen Leben das A. nicht selten auch das Natürliche nennt; indeß läßt sich dies streng begrifflich nicht rechtfertigen, denn nicht alles Natürliche ist anmuthig schön. Andrerseits freilich dürften wir auch, genau genommen, dem A. das Zarte und Feine als eine unbedingte und ursprüngliche Eigenschaft zuschreiben. Daß nicht alles Feine und Zarte an sich schon anmuthig sei, ergiebt sich von selbst beim Anschauen technischer Arbeiten, denen wir die letztgenannten Eigenschaften vindiciren müssen: die Zartheit muß zugleich eine Vergeistigung in sich tragen, sie muß, wenn nicht gerade selbst poetisch sein, doch ein poetisch anregendes Element klar bekunden, wenn wir ihr A. zuschreiben sollen. Und es ist deshalb, wie schon angedeutet, irrig, wenn man dem Anmuthigen das geistige Element absprechen und es nur von der äußeren Erscheinung gelten lassen will. Dieser Irrthum scheint daher entstanden, daß allerdings das A. vorzugsweise das Sinnliche und Körperliche in Anspruch nimmt, und sonach mit dem Angenehmen bis auf einen gewissen Grad verschmilzt, das den Sinnen schmeichelnd wohlthut. Deshalb beruht seine Wirkung darin, daß es nicht mit Heftigkeit zur Begierde reizt, sondern Liebe und Neigung erweckt, und demgemäß, wie Hand sagt, anmuthet, d. h. anzieht. Wenn man dies mit dem Ausdruck „Reiz" bezeichnen will, so kann man nur einen sanften und zarten Reiz darunter verstehen, und die reizende Wirkung des A. wird am besten in seinem Gegensatze zum Rührenden aufgefaßt, wenn auch dem A. keineswegs der Moment der Erhebung gebricht, denn dem Beschauer, der der lieblichen Spur einer innern Schöpferkraft folgt, bietet sich unwillkürlich die Ahnung eines Nichtsinnlichen, Unendlichen gleichzeitig dar. Die Auffassung des A. setzt übrigens schon einen gewissen Grad geistiger Entwickelung voraus. Denn wenn auch, da in der Anmuth aller Inhalt sich vollständig ausprägt und die Idee wirklich in der Form ganz aufgeht, in ihr ein in geordneter Vertheilung sichtbares Regelmäßiges wahrgenommen, und deshalb sie selbst leichter erfaßt und erkannt wird, so kann dies naturgemäß doch nicht in den früheren Perioden der Geistesbildung, in den ersten Zeiträumen einer Kunstentwickelung stattfinden: dem Menschen ist bei einer naturgemäßen Entwickelung das Große, das Erhabene bei weitem früher, als die Gebilde der Anmuth zur Auffassung gegeben, schon deshalb, weil die naturwüchsige, der feineren Entwickelung noch ermangelnde Anlage nothwendig einer stärkeren, kräftigeren Anregung, eines energischeren Eindrucks zur Erregung von Empfindungen bedarf. — Die Natur selbst entbehrt nirgend des Ausdrucks,

Digitized by Google

so verschieden gestaltet derselbe auch nach seinen mannichfaltigen Modifikationen sein mag. Daher kann auch dem A., wenn es immer auch zunächst durch die Form wirkt, der Ausdruck nie gänzlich ermangeln, und daraus folgt, daß es auch das charakteristische Element der Schönheit in Anspruch nimmt, wie es andrerseits im formalen Element derselben lebt. Aber das Charakteristische darf darin niemals vorwalten oder gar überwiegen, und man pflegt wohl darin das A. von der Grazie zu unterscheiden, daß jenes, so zu sagen mehr im Allgemeinen schwebt und schon durch seinen innern Einklang Bestand empfängt. Dennoch regt sich in ihm das Leben, und seine nothwendige Bedingung ist eben das Entferntsein alles Starren, der Eintritt in die Bewegung. Beginnt doch die Natur erst da schön zu werden, wo die Regung des Lebens eintritt: eine in Eis starrende Winterlandschaft werden wir schwerlich anmuthig nennen — ein im Schlafe ruhendes Mädchen muß athmen: das Massive oder das Schlaffe, auch der regelmäßigsten Formen, raubt denselben ihre Anmuth durchaus. Das Leben stellt sich in dem Fließenden, allmälig Wachsenden oder Schwindenden, in dem Gebogenen — der Wellenbewegung — dar, dessen Abwechselung und Bewegung wir mit Auge und Ohr verfolgen. Anstrengung der Kräfte und heftige Regung darf allerdings dabei nicht sichtbar werden, will man die Grenze des Anmuthigen nicht überschreiten, und was an diesem ergötzt und erfreut, wird durch die Verschmelzung der Theile und eine liebliche Allmäligkeit im Abnehmen und im Wachsen, wie durch die feine Verwebung aller Theile zu einem Ganzen bewirkt.

Wir haben schon darauf hingewiesen, daß zwischen dem Anmuthigen und der Grazie insofern ein wesentlicher Unterschied sei, als diese mit Recht als die höhere Potenz, gleichsam als die Vollendung der A. angesehen werden muß. Um nicht später bei besonderer Behandlung des Artikels **Grazie** zu unvermeidlichen Wiederholungen genöthigt zu werden, wollen wir nach dem allgemeinen Grundsatze bei Anlage dieses Werkes, zusammengehörige Artikel, soviel nöthig und möglich, in einen größeren zu verarbeiten, um damit Zeit und Raum zu ersparen und später lediglich auf die Hauptartikel früherer Hefte verweisen zu können (wodurch natürlich grade die ersten Buchstaben des Alphabets im Verhältniß bedeutend stärker werden) schon hier auch das Nöthige über die **Grazie** beifügen, um die betreffende Kategorie in vollständiger, abgerundeter Uebersicht zu geben, und wir folgen dabei der im Allgemeinen sehr klaren und übersichtlichen Darstellung Hand's, die in scharfer Auseinanderhaltung der Begriffe, wie sie namentlich auch die bisher noch ziemlich verworrene Aesthetik der Tonkunst erheischt, nicht leicht von Anderen übertroffen wird. —

Grazie bezeichnet sonach den höhern Grad geistiger Belebung und feinster Ausprägung der Natur. In der Gr. tritt die zarteste Bewegung aus dem Innern hervor und es wird in einer scheinbaren Ruhe geistige Beseelung sichtbar, insofern diese Ruhe als Endpunkt einer eben beendigten Bewegung angesehen wird. Deshalb bleibt alles Gewaltsame ausgeschlossen, alles Harte und Strenge bildet einen Gegensatz — denn die Grazie springt nicht, sie schwebt nur. Es handelt sich dabei um die Darstellung eines eben leise erwachenden

Digitized by Google

und angeregten oder eines zur Beruhigung strebenden Lebens; wohl muß ein milder geistiger Hauch darüber schweben, aber das Charakteristische desselben darf nie jene scharfe Zeichnung haben, mit welcher eben das prägnant hervortretende Individuelle zu bezeichnen ist — der Ausdruck, an sich natürlich sehr wesentlich, muß sich in vollster Unbefangenheit geben. Wo Anstrengung, Wille, Absicht oder gar Berechnung und Affektation zu Tage treten, da flieht die Grazie, die wohl selbst muthwillig tändeln darf, ohne sich aber in Extreme zu verlieren. Man sagt daher wohl: des Himmels Friede ruhe über der Grazie, und das soll und kann nichts Anderes heißen, als daß die reinste, von Außen nicht gestörte Harmonie die geistig belebte Natur durchdringe, welche auch in keinen Widerspruch mit dem Sittlichen tritt, sofern der Grazie stets die Begierde, die Leidenschaft fern bleibt — ein Punkt, der auch für den musikalisch graziösen Ausdruck sehr wohl zu beachten ist. Von diesem richtig erfaßten Begriffe ausgehend, liegt allerdings die Möglichkeit nahe, daß wirklich anmuthige und graziöse Kunstwerke, eben weil ihnen der individualisirte Ausdruck des Geistes in seiner prägnanten Charakteristik versagt ist, minder bedeutsam erscheinen, und vorzugsweise die Kritik hat sich hier vor einem vorschnell absprechenden Urtheil zu hüten. Je mehr im allgemeinen natürlichen Leben das Individuelle, das charakteristisch Originale heutzutage verwischt wird und eine gewisse Nivellirung und Uniformirung der Menschen zu den wohlanständigen Salonforderungen gehört, um desto mehr sucht man in der Kunst, gleichsam zur Ergänzung, nach jenem scharf ausgeprägt Charakteristischen und verfällt dadurch oft in Barockheit und Unnatur, die man dann gern für Originalität ausgiebt, während man sie als Monstrosität bezeichnen sollte, und verliert über diesem absichtlichen Ringen, diesem affektirten Streben, das gesunde Gefühl, die klare Anschauung, die lautere Empfindung für das Anmuthige und Graziöse! — Es ist bekannt, daß die Töne unmittelbar zur sinnlichen Befriedigung wirken, indem sie das Ohr auf eine wohlthuende, milde Weise afficiren, und wir nennen sie angenehm. Aber sie sind gleichzeitig die sinnlich vernehmbaren Laute einer geistigen Natur, und indem durch sie, was die Seele erfüllt, als ein zarter Naturlaut in die Wahrnehmung tritt, dienen sie der Anmuth und thun auch dem Geiste wohl. Man kann da sagen: das Materielle des Tons gehöre in die Kategorie des Angenehmen, das Formelle in die des Anmuthigen. Daß diese beiden Kategorien oft bis auf die volle Unmöglichkeit einer Trennbarkeit hin, miteinander verschmelzen, ist gewiß, und daher werden auch die Ausdrücke selbst so oft miteinander verwechselt. Die Musik ist, sobald man von der bloß sinnlichen Affektion absieht, anmuthig durch die Natürlichkeit, mit welcher in dem anschaulichen Tonbilde, d. h. in der Melodie, das reine Gefühl in seinen Naturlauten sich ausspricht, und durch welche die Darstellung einen sehr hohen Grad von Wahrheit empfängt, der sie befähigt, leicht und tief in die Gemüther einzudringen. Hierin finden wir die Ursache, daß gewisse Melodien so schnell allgemeine Verbreitung finden, in den Volksmund übergehen und zu Volksmelodien werden. Zu dieser Natürlichkeit und Anschaulichkeit muß aber dann noch die Einfachheit sich gesellen, weil es sich bei dem Anmuthigen und Graziösen

Digitized by Google

nicht darum handelt, die Reflexion zu bethätigen, die Phantasie in höhern Schwung zu setzen. Man kann deshalb sagen, daß in der anmuthigen Musik ein geringerer, weder künstlich verarbeiteter, noch durch sonstige Beihülfe reich ausgestatteter oder verzierter Stoff vorliege, da durch gehäufte Massen des Akkompagnements z. B., durch den hinzugefügten glänzenden Schmuck der Bravour, unbedingt das Anmuthige aus seiner eigentlichen Sphäre entrückt wird. Darum hat der Tonsetzer seinen melodischen Inhalt einfach, auf eine natürliche Weise zu entfalten und ihm die möglich einfachste Begleitung zuzugesellen. Um ein Beispiel anzuführen, können wir auf die Komposition des „Freudvoll und leidvoll" aus dem Egmont hinweisen, wie sie Beethoven und wie sie z. B. Reichardt gegeben hat. Der erstgenannten Komposition wohnt, nach der vollkommen gerechtfertigten Absicht B.'s unbedingt zuviel Charakteristisches inne, um sie als anmuthig bezeichnen zu können – die Einfachheit des Liedes ist, abgesehen von der Orchesterbegleitung, nicht festgehalten; es sollte eben, seiner Stellung im Sinne und im Zusammenhange der Situation gemäß, dramatisch und (in höherem Sinne) charakteristisch sein, und die Bezeichnung des Anmuthigen wird eher auf die R.'sche Komposition, mag sie auch minder werthvoll sein als jene, passen. Wir brauchen wohl nicht das Mißverständniß zu befürchten, als meinten wir, dem Anmuthigen müsse das Charakteristische ganz fehlen; dadurch müßte es ja eben ganz farb- und reizlos werden. Aber das Charakteristische darf sich im Gebiete des A. nur auf die Zeichnung milder, ruhiger, gleichgehaltener Gefühlszustände beschränken, darf nicht heftigen, stürmischen Gemüthsbewegungen dienen, und es wird demgemäß selbst Tonart und Rhythmus zu wählen sein. Auch der Umfang der Melodie wird dabei in Betracht kommen, und die äußersten Grenzen, nach der Höhe wie nach der Tiefe hin, sind unbedingt zu vermeiden; nicht minder ist, wie schon angedeutet, die Aufmerksamkeit auf die harmonische Behandlung zu richten, die in vollster oder vorherrschender Anwendung störend eingreifen würde und deshalb möglichst zurückgehalten und auf die untergeordnetere Funktion des einfachen Akkompagnements beschränkt werden muß, weil sie in der Musik es ist, die vorzugsweise die vergleichende und kombinirende Reflexion auf sich zieht. — In Betreff des Graziösen wird namentlich vom Maler der Musiker lernen können. Wie jener bei Darstellung der Grazie in wellenförmigen Linien vorzugsweise zu arbeiten, Licht und Schatten durch allmälige Ab- und Zunahme und durch die Verschmelzung der sogenannten Halbtinten zu vereinen hat, so auch der Musiker auf seinem Felde. Man wird eine Melodie äußerlich graziös nennen, wenn die Uebergänge ohne Härte und Schroffheit auftreten, wenn sie in näherliegenden Intervallen sich bewegt, auf die entfernteren durch Mittelglieder hingeleitet wird. Die Bindung sanft hinfließender Tonreihen, eine zarte Ueberleitung in verwandte Harmonien, das Schwebende in der geistigen Beseelung des natürlichen Gefühlsausdrucks läßt hier das erreichen, womit die Musik dem Herzen sich anschmiegt. Es handelt sich darum, Liebe und Neigung zu gewinnen, nicht Verehrung und Bewunderung. Der Grazie widerstrebt das Pathetische ebensosehr, als ein beschleunigter hüpfender Rhythmus — sie darf nicht aus dem Gleichmaaß einer

Digitized by Google

leise schwebenden Bewegung heraustreten, wenn sie auch sehr wohl Heiterkeit und Lebensfreude athmen, und selbst eine leichtbeschwingte Tanzmelodie sehr wohl graziös sein kann. Andrerseits sind natürlich auch die mit vollem charakteristischem Gewicht auftretenden Dissonanzen zu vermeiden, oder es ist doch deren Härte zu beseitigen und durch sorgsame Vorbereitung und Ausgleichung die möglichste Beruhigung zu erzielen. Es liegt in der Natur der Sache, daß in Bezug auf das A. und Graziöse auch die intensive Natur der Töne ganz wesentlich in Betracht kommt. Nicht allein die vollkommene Reinheit des Tons, insofern das Gleichmäßige in ihm zum wirklichen Wohllaut wird, ist hier zu beachten, da es auch einen geistigen Einklang offenbart, sondern auch namentlich das Portament im Vortrage, das Schwellen und Steigern, die schwebende Haltung (nicht das unglückselige moderne Vibrato!), die Anwendung wechselnder Stärke und Schwäche, da der stets gleichgehaltene Ton bei längerer Dauer nothwendig einförmig und starr wird, wie das die Orgel leicht beweiset; daß aber barocke, scharfe Accente durchaus zu vermeiden, die Extreme von Stärke und Schwäche zu mildern und durch feine Uebergänge auszugleichen sind, versteht sich von selbst. Alles Erkünstelte taugt überhaupt, vorzugsweise aber hier nicht. Ist doch der Zauber der Grazie ein unwillkürlicher, bewußtloser; sie geht nie darauf aus, zu interessiren und zu gefallen, und so muß auch ihre musikalische Darstellung anspruchslos und unbefangen, fern von allem Pretiösen und Gezierten erscheinen.

Was nun endlich die technischen Kunstmittel in ihrer Verwendung zur Darstellung des A. und Graziösen betrifft, so ist bekannt, daß wir vorzugsweise der menschlichen Stimme und gewissen Blasinstrumenten, dann aber vorzugsweise den Bogeninstrumenten die Fähigkeit dazu vindiciren. Alle diejenigen Instrumente, welche vermöge ihrer Konstruktion und Behandlungsweise die Töne scharf und schroff abgrenzen, eignen sich dazu wenig oder gar nicht. So ermangeln die geschlagenen und gerissenen Töne der feineren Verschmelzung und Verwebung, und selbst das Pianoforte vermag niemals den Ton so zu tragen, so allmälig zu verstärken oder zu vermindern, wie dies eigentlich für die Darstellung des A. mit Recht gefordert werden muß — am wenigsten ist dies der Fall, wenn das geringe, derartigen Instrumenten eigne Portament noch durch eine falsche Spielart, welche sich nur auf Entwickelung nerviger Kraft richtet, vollends verwischt wird. Darf auch ein derartig markiger Anschlag nicht fehlen, so bekundet doch die Erfahrung, daß die häufig so blind angestaunte Kraftentwickelung moderner Virtuosen, die es oft nur auf Zersprengen der Saiten und Zerschlagen der Hämmer abgesehen zu haben scheint, wenigstens die Anmuth und Grazie nicht auszudrücken im Stande ist. Jedes Tasten- oder Schlaginstrument nähert sich der Möglichkeit anmuthiger Darstellung umsomehr, je mehr es thunlich erscheint, durch dasselbe den Ton auszuhalten und im Grade der Stärke zu modificiren, wie dies z. B. bei den mit Unrecht ganz beseitigten Silbermann'schen Klavieren der Fall war. Sonach werden die Bogeninstrumente, weil sie noch eine größere Sicherheit der Handhabung als die Blasinstrumente zulassen, am meisten zur Darstellung des A. sich eignen, weil sie am meisten

Digitized by Google

im Stande sind, die leise, allmälig gesteigerte Lebensbewegung mit glücklichster Nuancirung zu erfassen und wiederzugeben. Die wirkliche Beseelung des Tons ist allerdings nur durch den lebendigen Hauch des Athems zu erreichen, der sich nur surrogatweise durch andere Ausdrucksmittel annähernd ersetzen läßt. Das Ausdrucksvolle ist grade eine unerläßliche Bedingung, denn auch die Bewegung des Graziösen stammt von Innen her und darf nicht bloß äußerlich gefaßt werden. Die äußere Regung beruht dabei stets in gemäßigten, überwiegend ruhigen Verhältnissen, und der Ausdruck selbst ist vorzugsweise ein intensiver; darin beruht es, daß er leicht eine sentimentale Färbung annimmt, die allerdings die Wirkung reiner, unbefangener Natürlichkeit beeinträchtigt, weil sie in Gefahr ist, einen krankhaften Anflug zu bekommen und eine unruhige Stimmung zu erzeugen, wie wir dies bisweilen bei dem trefflichen Meister Spohr wahrnehmen müssen. Das wirklich Anmuthige findet leicht bei jedem Gemüthe Eingang, schon seiner Natürlichkeit halber, und bedarf zu seinem Verständnisse keiner hohen Geistesbildung; demnach ist es ein Irrthum, wenn auch ein sehr weitverbreiteter, schon das Leichtfaßliche, so zu sagen das Anschauliche als anmuthig gelten zu lassen. Fehlt ihm die geistige Wärme, so kann es für den Moment wohl angenehm wirken; aber die Leerheit wird sich bald genug fühlbar machen (die moderne französische Musik bietet Beispiele in Menge) und von wirklicher Anmuth, die stets befriedigt, kann dabei die Rede nicht sein, während wir bei Haydn und Mozart, die gewisse Aesthetiker wegen der prägnanten Charakteristik nicht anmuthig finden zu können affektiren, namentlich in den lebendigeren Andante's der Quartetten und Symphonien, selbst im Mozart'schen Figaro, nicht wenige treffliche Beispiele für das Anmuthige und die reine Grazie finden. Wohl ist es wahr, was Hand ebenfalls bemerkt, daß nicht leicht ein Genre so sehr dem Zeitgeschmack und der verschiedenen Volksanschauungs- und Empfindungsweise unterliege, als das A.; indessen gilt das doch nur von dem mehr äußerlichen Ausdruck desselben, während das, was von echter Beseelung und geistiger Empfindung in ihm nothwendig vorhanden ist, diesem Wechsel keineswegs in dem angedeuteten Maaße unterliegt. Doch wäre eine kritische Vergleichung der verschiedenartigen Behandlung des A. und Graziösen in der italienischen, französischen und deutschen Musik unbedingt interessant und lehrreich; es müßte indeß dabei auf die vorherrschenden Ingredienzen des Sinnlichen bei den Franzosen, die in der Instrumentalmusik leicht flatterhaft, im Gesange leicht leidenschaftlich werden — wie auf das Zurücktreten des Charakteristischen und die Allgemeinheit der Gefühle bei den Italienern die nothwendige Rücksicht genommen werden.

Anna von Boleyn, geb. 1507 (in London?), die unglückliche Gemahlin Heinrichs VIII. von England und Mutter der Königin Elisabeth. Sie ward bekanntlich am 19. Mai 1536 im Tower enthauptet. Hier ist sie uns bemerkenswerth als eine der trefflichsten Lautenspielerinnen ihrer Zeit und zugleich als eine ebenso anmuthige wie künstlerisch gebildete Sängerin.

Anna, Prinzessin von Großbritannien, Gemahlin des Prinzen Wilhelm von Oranien, Erbstatthalters der Niederlande, starb im Haag am 12. Januar 1739.

Digitized by Google

Sie ist merkwürdig als des großen Händel einzige (?) Schülerin in der Musik, und zeichnete sich als Sängerin, namentlich aber durch ihre kontrapunktischen Kenntnisse aus.

Anna Amalia, Prinzessin von Preußen } s. Amalia.
Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar }

Annibal, mit dem Beinamen Patavinus, von seiner Vaterstadt Padua, wo er um den Anfang des 16. Jahrh. geboren ist. Er wird als einer der fertigsten und bedeutendsten Orgelspieler seiner Zeit gerühmt, und man darf dem wohl glauben, da er schon, kaum 25 Jahre alt, als Organist an der St. Markuskirche nach Venedig berufen ward, ein Amt, das als eins der bedeutendsten dieser Kategorie stets in Italien angesehen worden. Auch als trefflicher Lautenspieler war er geschätzt und seine Kompositionen, von denen 5- und 6stimmige Motetten, fünfstimmige Madrigale, und vierstimmige Cantiones in Venedig gedruckt und wiederholt aufgelegt wurden, zeigen den tüchtigen und gewandten Meister. Vincenzo Galilei in seinem Discorso sopra la musica, wie in seinem Fronimo, nennt ihn mit großer Auszeichnung. Um das Jahr 1560 lebte er noch. — Es muß unentschieden bleiben, ob der Annibal Patavino, den Czerny in seinem „Umriß der Musikgeschichte" als Organisten und Kirchenkomponisten aus den Jahren 1580—1660 anführt, eine Person mit dem eben Genannten ist. Wir halten dies für wahrscheinlich und die Zeitangabe Cz.'s für irrig.

Annoner, stammeln, stottern, stecken bleiben; wird in diesem Sinne auch in der Musik, besonders im komischen Vortrage gebraucht, um eben durch einen stockenden, abgerissenen, unzusammenhängenden Vortrag das Stottern nachahmend anzudeuten.

Anora, Joseph, ein ital. Komponist, geb. in Venedig, hat eine Oper: Don Saverio, geschrieben, welche 1744 in seiner Vaterstadt aufgeführt ward. Nähere Nachrichten über seine Lebensumstände fehlen.

Ansa, eine Handhabe, ein Griff; bei den älteren latein. musikalischen Schriftstellern die Bezeichnung dessen, was wir Griffbrett nennen (s. ds.).

Ansaldi, Frz., geb. 1785 zu Verceil, ein Schüler seines Onkels, des bekannten Pietro Sessi, der ihn zum trefflichen Violinisten ausbildete. Er ward zum Kapellmeister am portugiesischen Hofe berufen und ging später mit Don Pedro nach Rio Janeiro. Sein Todesjahr ist uns unbekannt; die von ihm komponirten Violinkonzerte werden von Kennern sehr gerühmt, sind indeß Mscr. geblieben.

Ansaldi, Innocenz, geb. zu Plaisance 7. Mai 1710, studirte bei den Jesuiten, trat in den Dominikanerorden und ward als ein sehr gewandter Hellenist 1750 Professor an der Universität zu Ferrara. Wir besitzen von ihm eine Schrift: De forensi Judaeorum buccina, welche ihren Gegenstand äußerst gründlich behandelt.

Ansani, Giov. (auch bisweilen Anzani geschrieben), einer der ausgezeichnetsten italienischen Tenoristen, geb. zu Rom um die Mitte des 18. Jahrh. Die Notiz, er habe seine treffliche musikalische Ausbildung — auch als Sänger

Digitized by Google

— in Dänemark erhalten, klingt ziemlich unglaublich. Soviel ist gewiß, daß er 1770 in Kopenhagen sich zuerst hören ließ und ganz außerordentlichen Beifall erntete. 1774 ging er nach Holland, und später nach England, und war von 1782—1784 in London engagirt, wo er die größten Triumphe errang. Im letztgenannten Jahre begab er sich in sein Vaterland zurück, und sang in Florenz eine Reihe von Jahren hindurch mit gleichem Erfolge, vom Publikum wie von den Kennern hoch bewundert. Nachdem er sich dann noch auf den bedeutendsten Bühnen Italiens hatte hören lassen, zog er sich, fast 50 Jahre alt, vom Theater zurück und habilitirte sich in Neapel als Gesanglehrer, wo er 1815 noch am Leben war. Seine späteren Schicksale wie sein Todesjahr sind uns unbekannt geblieben. Als Sänger zeichnete er sich namentlich durch eine treffliche Intonation von seltener Reinheit, eine eindringliche Kraft des ausdrucksvollsten Vortrags und eine meisterhafte Gesangmethode aus der trefflichsten Schule aus. Aber er war auch außerdem tüchtig musikalisch gebildet, ein sehr wackerer Accompagnist am Piano, und tüchtiger Komponist. Mehrere seiner Gesangkompositionen, z. B. Duo's für zwei Soprane, Trio's für Sopran und Tenor mit basso continuo 2c. bekunden einen sehr achtungswerthen Stil und ein erfreuliches Talent. Auch brachte er 1791 in Florenz eine große Oper: „die Rache des Minos", mit großem Beifall auf die Bühne.

Ansatz (Embouchure = Anghbuschühr), bezeichnet die Art und Weise, ein Blasinstrument an den Mund zu bringen — anzusetzen — und die Stellung der Lippen zur Hervorbringung des Tones auf demselben zu bilden. Der Ansatz selbst ist sehr verschieden, und zwar, wenn man es so ausdrücken will, sowohl subjektiv als objektiv. In ersterer Beziehung kann die Stellung der Lippen, je nach der Verschiedenheit ihrer Form und der natürlichen Form des Mundes überhaupt verschieden sein, und man wird trotz dieser Verschiedenheit jeden A. gut und richtig nennen müssen, der einen guten und richtigen Ton erzeugt. In letzterer Beziehung ist der A. bei den einzelnen Blasinstrumenten nach der Form des Mundstücks (das bisweilen, doch uneigentlich, auch mit dem Ausdrucke A. bezeichnet wird) durchaus verschieden — anders bei der Flöte wie bei der Oboe, der Klarinette, dem Horn, der Trompete 2c. Um der subjektiven Verschiedenheit willen läßt sich der A. nicht wohl beschreiben, er muß eben praktisch bei einem tüchtigen Meister erlernt werden. Und das ist außerordentlich wichtig, denn von dem A. hängt nicht allein die Reinheit der Intonation, sondern auch die gute Qualität des Tons, seine materielle Schönheit, die Fülle und Rundung sehr wesentlich ab. Allerdings ist für die Gewinnung desselben ein durchaus normaler Bau der Lippen, gesunde Zähne 2c. von großer Bedeutung; aber auch die bewußte, künstlerische Ausbildung darf dabei nicht fehlen, insofern sie kleine natürliche oder vorübergehende Mängel glücklich beseitigen hilft, während auch eine sorgfältige Pflege der betr. Theile des Mundes nicht dringend genug anempfohlen werden kann. Man hört häufig die Phrase: „der Bläser hat keinen Ansatz". Das soll natürlich nur heißen: er ist in Betreff des A. nicht günstig disponirt, er hat keinen guten, keinen richtigen Ansatz. Große Erhitzung wie nicht minder bedeutende Kälte der Lippen, zu große Trockenheit oder gar

Digitized by Google

Anschwellung derselben, abgesehen von dem natürlichen Fehler zu schlaffer, zu wenig angespannter Lippen ꝛc. kann jenen Mangel auch bei den tüchtigsten Bläsern momentan hervorrufen. — Man gebraucht A. auch bisweilen in Bezug auf die menschliche Stimme; darüber vgl. m. Gesang, Stimmbildung ꝛc.

Ansatzstück, Ansatzrohr, bezeichnet einzelne kleine Theile von Blasinstrumenten, welche zur Hervorbringung einer höhern oder tiefern Stimmung an- oder eingefügt werden. Man nennt sie auch wohl Setzstücke, Setzbogen.

Anschauung bezeichnet jede klare, objektive sinnliche Vorstellung, und es steht ihr sonach, wie Schilling ganz richtig auch in Bezug auf die Tonkunst sagt, die Empfindung, das Gefühl als subjektiv Sinnliches entgegen, insofern bei jener die Beschaffenheit des vorgestellten Gegenstandes, das Objektive — bei dieser der Zustand des Vorstellenden selbst, das Subjektive, zunächst und zumeist in's Bewußtsein tritt. Eine klare und richtige Anschauung ist in der Musik wie für den Komponisten, so für den ausübenden Künstler, von außerordentlicher Wichtigkeit. Der Komponist muß unbedingt eine richtige und klare A. von dem gewonnen haben, was er schaffen will, ehe er nur an die Anlage (s. ds.) des zu schaffenden Produkts gehen kann; allein die A. umfaßt neben der Anlage, dem Intensiven, auch das Extensive, die Ausführung und Ausarbeitung, und kann somit von dem Momente der Empfängniß des Gedankens bis zur Vollendung des gesammten Werkes keinen Augenblick entbehrt werden. Der Tonsetzer hat sich vor Allem mit dem Gegenstande, den er darzustellen beabsichtigt, vollkommen vertraut zu machen, und dies ist die objektive Vorstellung (eben die A.), aus welcher dann die Empfindung (die subjektive Vorstellung) sich entwickelt, aus welcher heraus die Gemüthsstimmung, in welcher er die darstellenden Töne, das musikalische Kunstwerk selbst erschafft, allmälig sicher und entsprechend erwächst. Ohne diesen Prozeß kann ein Musikstück wohl ein angenehmes, bis auf einen gewissen Grad flüchtig wohlgefälliges, niemals aber ein künstlerisches, von einer Idee getragenes und darum auch im höheren Sinne ausdrucks- und eindrucksvolles Werk werden. Allein es handelt sich nicht nur um die klare und richtige A. der Idee, die zur Darstellung gelangen soll, sondern nicht minder auch um die klare und richtige A. der Mittel, durch welche diese Darstellung zu erreichen ist, also der Töne an sich und in ihren Beziehungen und Wirkungen nach- und nebeneinander, der Klangarten, des Rhythmus, des Tempo, der Tonarten und ihrer etwaigen Ausdrucksfähigkeit, der Tongeschlechter ꝛc. wie der möglichen und für bestimmte Zwecke verwendbaren harmonischen, modulatorischen einfacheren oder künstlicheren Verbindungen, und endlich der Formen vom einfachsten Liede bis zur brillantesten Arie oder dem komplizirtesten Chorgesange, von der einfachsten Tanzform bis zur Sonate, Ouverture, Symphonie u. s. w. Die klare A. dessen, welche von diesen mannichfachst verschiedenen Formen für die beabsichtigte Darstellung in Tönen sich eignen, vermag allein den Komponisten vor Mißgriffen grellster Art zu bewahren, wie wir ihnen nicht selten begegnen — vermag, klar den zu erreichenden Zweck ihn erkennen, und die entsprechenden Mittel dazu, ohne zu große, leere und trockene Beschränkung und Armseligkeit, aber auch ohne Uebertreibung und massenhafte Vergeudung finden und verwenden zu

Digitized by Google

lassen, wodurch dann eben Inhalt und Form einander vollkommen entspricht, wie es dem Charakter des echten Kunstwerks gemäß ist. — Der ausübende Künstler bedarf der klaren und richtigen A. des darzustellenden d. i. zu reproducirenden Tonstücks nicht minder, und es ist bei ihm nur die Verfahrungsweise insofern eine andre, als zunächst die A. sich auf die Form, und dann erst auf den Inhalt des Tonstücks richtet. Wenn er über die Anforderungen klar geworden ist, welche die Form, in Bezug auf Tonart, Tempo, Rhythmus, technische Behandlung 2c. an ihn für die Ausführung stellt, daß er also z. B. des Unterschiedes zwischen einem Adagio und Allegro und dem verschieden modificirten Vortrage derselben sich klar bewußt geworden, daß er die richtige Ein- und Abtheilung der einzelnen Perioden und sonstigen rhythmischen oder melodischen Abschnitte u. s. w. richtig erkannt hat: dann erst wird es ihm, vorausgesetzt, daß er die anderweit erforderliche Kenntniß und Bildung besitzt, möglich sein, etwa durch die Zergliederung und Zurückführung des Tonstücks auf seine einzelnen wesentlichen Bestandtheile, den tiefern Sinn, den Inhalt der Komposition, und dessen, was der Tonsetzer hat darstellen wollen, zu erkennen und klar zu begreifen. Beiderlei Fähigkeiten sind für den, der ein wahrer Künstler heißen und sein will, unumgängliches Erforderniß und es muß alsdann noch der erforderliche Grad praktischer, technischer Kunstfertigkeit hinzutreten, um das seinem äußern und innern Wesen nach richtig Erkannte auch vollkommen sicher und richtig im Sinne des Komponisten ausführen zu können. — Allerdings ist solche **Anschauung** eines Kunstwerks, namentlich bei größeren Instrumentalwerken, nicht eben eine leichte Aufgabe; allein soll die herrschende Oberflächlichkeit im „Musiktreiben und Musikempfinden" allmälig beseitigt, soll die Tonkunst in ihrer ästhetischen und ethischen Würde nach und nach klarer erfaßt werden, so werden wir dahin streben müssen — und es wird namentlich Aufgabe der Kritik sein, die dann freilich nicht wie jetzt in neun unter zehn Fällen von gänzlich Unberufenen und arrogant Unwissenden gehandhabt werden darf — die Möglichkeit solcher A. auch für das größere gebildete Publikum anzubahnen. Schon vor drei Dezennien sind dazu dankenswerthe Versuche gemacht — die damaligen musikalischen Zeitschriften liefern die Beläge — aber wie es scheint, leider ziemlich unbeachtet geblieben und vergessen worden. Und noch heute kann man, wie damals der wackere Großheim, klagen: „Wir haben, um dieses schwierige Ziel zu erreichen, nicht nur den leichten Sinn vieler Dilettanten, sondern selbst eines großen, ich möchte sagen des größten Theils der Musiker von Profession zu bekämpfen, die weit lieber dem Kunstprodukte selbst, als einer Beleuchtung desselben ihr Ohr leihen. Es will uns eine nicht geringe Zahl Ungläubiger, die Nothwendigkeit einer strengen Zucht und bestimmter Regeln der Kunst ebensowenig anerkennend, als deren Werth — es will selbst ein Kunstpöbel uns entgegentreten, der sei nun Mangel an Fassungsvermögen, sei eine anderweitige Desorganisation daran Schuld, seiner „Landstraßensprache" kein Ziel zu setzen vermag. Alles dies darf uns jedoch keinen Augenblick entmuthigen, da der wohlorganisirte Mensch dem sichern Führer nicht widersteht, der Troß aber uns nicht schaden kann!"

Digitized by Google

Anschlag wird in mannichfacher Bedeutung gebraucht. Hauptsächlich wendet man es auf das Spiel der Tasteninstrumente an, und es bezeichnet da die Art und Weise der Hervorbringung des Tons, indem man durch die Finger die Tasten und mittelst dieser die Hämmer (in Bezug auf die Orgel, die Abstrakten zur Oeffnung der Pfeifenventile) in Bewegung setzt. Von der Art des Anschlags hängt demgemäß die bestmögliche Schwingung der Saiten und sonach die Fülle, Rundung und Abstufungsfähigkeit des Tons ab. Die Erfordernisse eines guten Anschlags sind Leichtigkeit und Präzision, Weichheit neben Energie, Gleichmäßigkeit, die indeß eine gewisse Mannichfaltigkeit der Schattirungen nicht ausschließt. Man kann denselben nur erlangen, wenn man ihn allein von den Fingern, in besonderen Fällen unterstützt von dem Handgelenke ausgehen läßt, nie die Kraft des Armes dazu verwendet, und es gehört dazu vor Allem eine Lösung der Handgelenke und möglichste Ausgleichung der Kraft und Beweglichkeit der einzelnen Finger, sowie die sorgfältige Erhaltung des Zartgefühls in den Fingerspitzen, da ohne dieses ein feiner, runder, gleichsam beseelter Anschlag nicht zu erreichen ist. Nicht wenigen bedeutenden Virtuosen, die durch ihre Bravour gerechtes Staunen erregten, mangelte doch der schöne Anschlag, und darum die Innigkeit des Spiels, welche über die kalte Bewunderung hinaus auch das Gemüth ergreift, und dadurch den warmen Vortrag technisch so wesentlich unterstützt. — Bei der Orgel kann von einem Anschlag in diesem Sinne eigentlich nicht die Rede sein, da bei diesem Instrument der Ton selbst unabänderlich gegeben ist. Aber es giebt auch hier einen A., der auf das ruhige und sichere, gleichmäßige Niederdrücken der Tasten und das engere Binden und Anschließen der einzelnen Töne sich bezieht; wie man denn den bloßen Klavierspieler an seinem, der Orgel nicht entsprechenden A. bei der Behandlung derselben leicht zu erkennen pflegt. Uebrigens kommt das Wort A. zunächst von der Orgel her, wo in ältester Zeit die gemeinhin mehrere Zoll breiten Tasten mit der Faust „geschlagen" werden mußten. — Außerdem bedient man sich des Wortes A. auch zur Bezeichnung des größern und geringern Grades von Leichtigkeit, mit welchem sich die Tasten niederdrücken lassen, und redet da von einem *leichten* oder *schweren* A. — Ferner bezeichnet man, obwohl jetzt seltener, mit A. den *Doppelvorschlag* (ital. Gruppetto, frz. Assemblage), also die aus zwei kleinen, ober- und unterhalb der Hauptnote liegenden Noten bestehende Verzierung ( ). — Nicht minder heißt A. beim Generalbaßspielen das Wiederholen einer und derselben Harmonie, z. B. , und zwar stets auf dem guten Takttheil, während ein solches Wiederholen auf dem schlechten Takttheile „*Nachschlag*" heißt. Dann gebraucht man den Ausdruck A. auch für die sogenannten „guten Takttheile" und folgerecht für die auf diese fallenden Noten, namentlich wenn letztere als *Dissonanzen* auftreten (s. d. Art.). — Endlich aber bezeichnet man mit A. noch die Aufstellung einer vollständigen *Orgeldisposition* (s. d.) mit den näheren technischen Bestimmungen, Preisen ꝛc., in dem gewöhnlichen Sinne des Worts, wie es bei Bauten ꝛc. angewendet wird.

Digitized by Google

Anschlagen heißt durch Niederdrücken der Taste den Ton derselben erklingen lassen; sodann bedeutet „eine Melodie a.", den Anfang derselben spielen. Bisweilen gebraucht man A. auch für den Ton „angeben" (s. ds.).

Anschlagende Noten, sov. a. accentuirte Noten, eigentlich diejenigen, die auf einen guten Takttheil fallen, und gleichzeitig zur Harmonie gehören, im Gegensatz zu den harmoniefremden, durchgehenden, unaccentuirten Nebennoten. Dann aber auch alle solche, die der Erzielung eines besonderen Ausdrucks halber willkürlich accentuirt werden und dann nicht selten auch als harmoniefremde Wechselnoten (s. ds.) erscheinen, was namentlich häufig bei den synkopirten Noten der Fall ist, wo gerade das feste Anschlagen der schlechten Takttheile für den Ausdruck charakteristisch wird; seltener ist das bei Anticipationen der Fall. Gemeinhin finden sich übrigens die „a. Noten", für welchen Ausdruck man übrigens richtiger und bezeichnender stets „accentuirte Noten" (s. auch accentuirter Durchgang) sagen sollte, mit besonderen Accentzeichen, mit sfz. oder drgl. versehen; nur bei Synkopen (s. ds.) pflegt dies seltener der Fall zu sein.

Anschütz, Ernst Gebhard, geb. 1800 zu Lauter bei Suhl, Dr. phil., Bürgerschullehrer und Organist an der Neuen Kirche zu Leipzig, besonders bemerkenswerth durch sein „Schulgesangbuch" (Leipzig, 3 Hefte), das, obwohl es nicht erst „den Gesang in den Schulen hervorgerufen", doch wesentlich zur Hebung und Förderung desselben beigetragen hat. Man hat von ihm auch noch ein Heft 1825 erschienener ansprechender „Gesänge", die übrigens nicht so bekannt geworden sind, als sie wohl verdienen — vielleicht nur deshalb, weil er sie im Selbstverlag herausgegeben.

Anschütz, Joh. Andr., geb. 19. März 1772 in Coblenz, k. Staatsprokurator daselbst, einer der ausgezeichnetsten, ernst strebendsten Dilettanten in der Tonkunst; vorzüglicher Klavierspieler, interessirte er sich zugleich sehr für Gesang und begründete ein musikalisches Institut in Verbindung mit einer Gesang- und Instrumentalschule, an deren Spitze er stand, bis sein Sohn Karl (s. unten) die Leitung übernahm, und das von kompetenten Richtern (Hummel, Fr. Schneider, Zelter) sehr hoch gestellt wurde. Enkel des früheren Hoforganisten und kurtrier'schen Kapelldirektors A., hatte er sich der Tonkunst stets mit Liebe und Eifer zugewendet, und ihm ist die Fortentwickelung des Musiksinns in seiner Vaterstadt vorzugsweise zu verdanken, den er besonders durch sehr wohlgelungene Aufführungen Beethoven'scher Symphonieen und durch sein glänzendes Klavierspiel — auch im freien Phantasiren zeichnete er sich aus — zu fördern bemüht war. Als Komponist hat er für Pianoforte nur Piècen leichteren Genres, doch ziemlich schwierig für die Ausführung, veröffentlicht, während seine Gesangkompositionen — Arien, Gesänge, einige Kirchenstücke, und ungedruckt ein Paar Kantaten — sich durch eine sehr glückliche Auffassung, sinnige Darstellung, treffliche Deklamation und Kantilene auszeichnen. — Sein zweiter Sohn, Karl **Anschütz,** ist ein Schüler Fr. Schneiders, und in die Fußtapfen seines Vaters (dessen Todesjahr uns unbekannt ist) getreten, wie auch die von ihm erschienenen Gesang- rc. Kompositionen beweisen.

Anschütz, Josephine, geb. um 1793 in Schlesien, wo ihr Vater (Bute-

Digitized by Google

nop) Direktor einer wandernden Schauspielergesellschaft war, bei welcher sie auch zuerst die Bühne wie als Schauspielerin so als Sängerin betrat. In den Jahren 1811—1820 glänzte sie als bedeutende Sängerin an der Breslauer Bühne, wo sie auch ihren Gatten, den später namentlich am Wiener Hofburgtheater so berühmt gewordenen Heinr. Ed. A. kennen lernte. Indeß ward die Ehe bald wieder getrennt und Jos. A. zog sich zu allgemeinem Bedauern von der Bühne zurück und lebte dann in Halle. Ihr voller Ton, namentlich in der Mittellage, ihre kräftige und doch sehr angenehme Stimme und ihre glückliche Darstellungsgabe werden gerühmt; besonders zeichnete man sie als Sophie (Sargin), Myrrha (Opferfest), Elvira (Don Juan) aus.

Anschütz, Sal. Joh. Geo., geb. 28. Febr. 1743, als Pastor nach Peterwitz bei Schweidnitz 1773 berufen, wo er an seinem Geburtstage, 28. Febr. 1807 starb, kann als ein tüchtiger und kenntnißreicher musikalischer Schriftsteller erwähnt werden, der besonders in musikalischen Journalen werthvolle Abhandlungen veröffentlicht hat.

Anschwellen des Tons, das allmäligste Zu- und Abnehmen des Gesangtons vom leisesten pp. durch das f. und ff. wieder zurück, ital. messa di voce (wohtsche), franz. mise de voix (woäh), gewöhnlich durch < > oder auch <> bezeichnet; s. auch Schwellton. Eigentlich begreift man dem Wortsinne nach darunter nur die allmälige Zunahme des Tons; es ist aber ziemlich gebräuchlich geworden, unter A. eben die Bezeichnung bei den dynamischen Thätigkeiten zu verstehen.

Anschwellungszeichen, sov. a. < crescendo, zur Andeutung, daß die einzelne Note oder die Notenreihe allmälig an Stärke zunehmen soll.

Anseaume (spr. Angsohm), franz. Theaterschriftsteller, geb. in der ersten Hälfte des vor. Jahrh. und im Juli 1784 gestorben. Zuerst Souffleur am Théâtre-Italien, ward er später Unterdirektor an der Opera-comique. Ob er in der That auch Komponist gewesen, wie vielseitig behauptet wird, dürfte schwer zu entscheiden sein. Wir bezweifeln diese Angabe, die wohl nur dadurch entstanden ist, daß er mehrere Texte zu komischen Opern geschrieben, z. B. le peintre amoureux (25. Juni 1757 aufgeführt), le tableau parlant (1769), das durch Gretry's ansprechende Musik sich ziemlich lange auf der Bühne erhielt, 2c.

Anselm, Georg (von Parma). Man hat lange Zweifel gehegt, ob dieser musikalische Schriftsteller wirklich existirt habe, oder ob nur irrthümlich von ihm geredet und er mit Anselmus von Flandern (s. unten) eine und dieselbe Person sei. Man ist in letzterer allerdings etwas unkritischen Annahme vorzugsweise dem wackern Gerber gefolgt, während Forkel nur einige unklare Nachrichten bringt. Indeß hätten jene Zweifel schwinden sollen, seitdem 1824 Abbé Pietro Mazzuchelli, der gelehrte Bibliothekar der Ambrosianischen Bibliothek das Manuskript des unserm Anselmus von Parma mit Recht zugeschriebenen Werks: De Harmonia dialogi (de harmonia celesti, de harmonia instrumentali, de harmonia cantabili) entdeckt und dessen Echtheit außer Zweifel gesetzt hat, und es ist wenigstens leidlich unkritisch, wenn selbst Schilling noch auf jene Identität der beiden genannten Männer in einem, wie es scheint, absichtlich ziemlich unklar gehaltenen Artikel zurückkommt. Unser A. war in Parma geboren und starb etwa 1443. Schon der Parmesische Bibliothekar, Pater Affò, gedenkt seiner als eines eben so trefflichen Musikers, wie Mathematikers, und das stimmt genau mit dem erwähnten Manuscript überein, das Gespräche zwischen

Digitized by Google

dem Autor und einem Pietro de Rossi, dem Mäcen des Vrfs., enthält, und diesem auch als Erinnerung an Unterhaltungen über diesen Gegenstand in den Bädern zu Carsona (Lucca, wie Mazzuchelli annimmt), und zu Anfang des Jahres 1434 vollendet ist. Die Dialogen werden namentlich in ihrem ersten Theile als sehr interessant geschildert.

Anselm von Flandern, in keinem Falle mit dem Vorhergehenden zu verwechseln, war ein namhafter Musiker im Dienste des Herzogs von Baiern um die Mitte des 16. Jahrhunderts, also ein Zeitgenosse Hubert Waelrant's (s. ds.), mit dem ihm auch die erweiterte Tonleiterbezeichnung für die Solmisation — nämlich si für die siebente Stufe, und zwar für unser h, und bo für unser hes oder b — zugeschrieben wird, wenigstens thut dies Zacconi in seiner Pratica di musica, deren zweiter Theil 1622 gedruckt ward. Mersenne schreibt diese Erweiterung einem um 1547 lebenden unbekannten Niederländer zu, und es ist jetzt allerdings, wie schon Fétis ganz richtig bemerkt hat, zu entscheiden unmöglich, ob jene Erfindung, wenn wir sie so nennen wollen, von unserm A. oder von Waelrant ausgegangen. Doch wird sie dem Erstgenannten auch in einem Werke Fantuzzi's über die bolognesischen Schriftsteller, und zwar in einem darin enthaltenen Briefe vom Jahr 1743 beigelegt, den Franc. Provedi von Siena an einen römischen Kapellmeister geschrieben, um dessen Urtheil über die Frage zu vernehmen, ob Guido's von Arezzo oder unseres A. Solmisation die vorzüglichere sei. Nähere Nachrichten über die Lebensumstände des A. fehlen.

Anselmi, ein italenischer Komponist aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Zu Lodi ward 1786 eine Oper von ihm: I tre Pretendenti, gegeben. Das ist Alles, was wir über ihn zu berichten vermögen.

Ansetzung der Finger, s. Fingersetzung.

Anspielen, ein neues Instrument prüfen.

Ansprache, bedeutet musikalisch überhaupt das Erklingen eines Tons, insbesondere aber die Präzision im Erklingen desselben. Der Ton muß in demselben Augenblicke und mit beabsichtigter Klangfülle hervortreten, wo die zu seiner Hervorbringung erforderliche Handlung, das Blasen, Anschlagen, Streichen, vor sich geht; im gegentheiligen Falle sagt man: der Ton spricht nicht gut an, das Instrument hat eine schlechte Ansprache. Es handelt sich demgemäß bei der Ansprache eben so wohl um die Zeit als um den Charakter der Klangfarbe des Tons. Namentlich wird der Ausdruck von Blasinstrumenten gebraucht, und es gehört da zur guten A., neben der vollkommenen kunstgerechten und sorgfältigen Bearbeitung des Instruments, auch die dazu nöthige Fertigkeit und Sicherheit des Spielers, ein guter Ansatz (s. ds.). Bisweilen zeigt sich der Mangel einer guten A. nur bei einzelnen Tönen, und man darf dann die Ursache zunächst in einem mangelhaften Accommodement des Instruments, z. B. in nicht vollkommen gleicher Stärke der Röhrenwände oder dergl. suchen — ein Mangel, dem selten gründlich abzuhelfen ist. Bei Tasteninstrumenten findet sich der Mangel an A. auch bisweilen, wodurch die Egalität des Anschlags beeinträchtigt wird. Hier ist indeß eine Abhülfe leichter zu bewirken. — Uebrigens ist A. in dieser speziellen Bedeutung nicht, wie dies häufig geschieht, mit Intonation (s. ds.) zu verwechseln.

Digitized by Google

Ansprechen, zunächst von musikalischen Instrumenten überhaupt oder deren einzelnen Tönen insbesondere gebraucht, wo es sov. a. **Ansprache** (s. ob.) bedeutet; dann aber auch von Gegenständen des Geschmacks, von Kunstprodukten als ästhetische Kategorie gebraucht und hier sov. a. gefallen, Wohlgefallen erregen. In der Musik wie in den anderen Künsten deutet das Ansprechende allemal zunächst auf den sinnlichen Eindruck eines Werkes, wenn auch das geistige Moment keineswegs davon ausgeschlossen zu sein braucht, oder gar stets davon ausgeschlossen ist. Der Kreis des Ansprechenden aber ist nach der verschiedenen Stufe allgemeiner Bildung oder besonderer Kunstbildung ein engerer oder weiterer, und das Ansprechende wird in nicht wenigen Fällen mit dem Angenehmen, auch wohl mit dem Anmuthigen (s. ds. Art.) zusammenfallen, während man doch in so fern zu unterscheiden hat, als die beiden letzteren Ausdrücke zunächst in Bezug auf das Objekt gebraucht werden und der erste speziell auf das Subjekt sich bezieht.

Anstimmen, wird in zwei verwandten Bedeutungen gebraucht. Einmal bezeichnet es allgemein: ein Tonstück zu singen oder zu spielen beginnen — ital. attaccāre, franz. attaquer; dann speziell: angeben, als das Geschäft des Vorsängers, Kantors, der den Anfangston des Kirchengesanges anzugeben hat, damit der Chor oder die Gemeinde richtig einsetze — ital. intonare, franz. entonner.

Anstrengung. Jedes echte Kunstwerk soll der freie, frische Erguß einer lebendigkräftigen Phantasie, gewissermaßen eine schöpferische That sein, bei der, was zur äußeren Formung und Gestaltung derselben gehört, dem Künstler so vollkommen geläufig ist, daß auch dies stets scheinbar mühelos und wie von selbst vollbracht erscheint. Wo in der Erfindung oder in der Ausführung sich die Mühe, die Anstrengung wahrnehmen läßt, da wird unbedingt der reine Genuß beeinträchtigt, denn das Anschauen mühseligen Abarbeitens kann kein Wohlgefallen erregen. Wer also ohne sichtbare Anstrengung nicht künstlerisch zu produziren oder zu reproduziren vermag, der soll von Rechts wegen als Künstler wenigstens nicht vor die weitere oder beschränktere Oeffentlichkeit treten. Das Anschauen derartiger A. verletzt jedesmal; was demnach von gewissen Manieren gewisser modernen Virtuosen zu halten, ergiebt sich leicht! Dies das Allgemeine. — Anstrengung insbesondere aber (franz. effort) ist ein leider ziemlich weit verbreiteter Fehler unter Sängern und Sängerinnen (namentlich im Gebiet der hohen Stimme), wenn sie höhere, in ihrem Stimmenumfange eigentlich nicht oder doch nicht bequem befindliche Töne, meist unter mannichfacher Verzerrung der Gesichtszüge, auf eine unnatürliche Weise zu erzwingen sich bemühen. Daß solche A. zur Herauszwingung höherer Töne, als die eigentliche Stimmlage gestattet, auch oft von unwissenden und leichtsinnigen Gesanglehrern bei ihren Schülern und Schülerinnen geduldet, wohl gar gefordert wird, ist eine um so beklagenswerthere Erfahrung, als durch derartige A. nicht nur die Stimme selbst unvermeidlich ruinirt und der Geschmack verdorben, sondern auch nicht selten die Gesundheit untergraben wird.

Antāo (Antonius) de Santa Elias, geb. zu Lissabon um 1690, ein sehr talentvoller Komponist, brachte einen großen Theil seiner Jugendzeit in den portugiesischen Besitzungen in Amerika zu, kehrte alsdann nach Europa zurück und trat in das Karmeliterkloster seiner Vaterstadt, wo man ihn seines trefflichen Harfenspiels und seiner Gewandheit in der Komposition halber die Kapellmeisterstelle übertrug,

Digitized by Google

und wo er 1748 starb. Man hat von ihm unter Anderem ein Tedeum für vier Chöre, Messen, Psalmen, Hymnen, Responsorien, Kantaten zur Geburtsfeier des Königs, welche als Mscr. in der Bibliothek seines Klosters sich befinden.

Antecantămen, auch Antecantămentum, ein veralteter lat. Ausdruck: der Vorgesang, nämlich der erste Gesang bei Eröffnung des Gottesdienstes.

Antegnati, Gratiadio, geb. zu Brescia, im ersten Viertel des 16. Jahrh., lebte dort noch um 1580, einer der berühmtesten Orgelbauer seiner Zeit, vielleicht eine der trefflichsten aller Zeiten. Er baute unter einer großen Anzahl anderer Werke auch die schöne und in jeder Beziehung ausgezeichnete Orgel in der Kathedrale seiner Vaterstadt, und ward dabei, wie man sagt, sehr wesentlich unterstützt von

Antegnati, Costanzo, seinem Sohne, der, um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Brescia geb., nicht nur ebenfalls ein äußerst gewandter Orgelbaumeister, sondern zugleich nach dem Zeugnisse Rossi's in seinen Elogi istorici ein trefflicher Orgelspieler und Komponist war. Er ward Organist an der Domkirche seiner Vaterstadt, also an der von seinem Vater erbauten schönen Orgel, und verwaltete dies Amt bis 1619, wo ein Schlagfluß zur ferneren Verwaltung desselben ihn unfähig machte. In Anerkennung seiner außerordentlichen Talente, wie der Reinheit seiner Sitten und seiner sonstigen Tugenden (unter denen auch namentlich der innigsten Liebe und tiefsten Verehrung für seinen Vater gedacht wird), bewilligte seine Vaterstadt ihm eine Pension, die er indeß nur kurze Zeit genoß; denn wenige Jahre nach seiner Pensionirung starb er allgemein betrauert (die Angabe bei C. Fr. Becker, er sei schon 1609 gestorben, ist wohl nur ein Druckfehler). Gedruckt wurden von seinen Kompositionen: 4 Bücher vierstimmiger Gesänge, die auch eine zweite Auflage (1621) erlebten; zwei- und dreichörige Messen und Motetten, zum Theil zwölfstimmig; dreistimmige Motetten und Litaneien rc. Sein berühmtestes und in der That werthvollstes Werk ist unter dem Titel L'arte organica in Brescia 1608 erschienen.

Anteludium, Vorspiel; sov. a. Praeludium (s. ds.).

Antes, John, ein engl. Mechaniker, der sich auch vielfach mit Musik beschäftigte und ein erfinderischer Kopf gewesen zu sein scheint, lebte zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts in London, wo er Vorsteher der Brüdergemeinde war. Er erfand 1801 ein neues Pult für Quartettspieler, mit einer Vorrichtung, durch welche, vermittelst Druckes auf ein angebrachtes Pedal, die Notenblätter umgewendet und glatt gestrichen werden konnten. Weshalb diese bequeme Einrichtung, die übrigens, wenn auch mit abweichendem Mechanismus, auch von Anderen hergestellt worden, keine Verbreitung gefunden, muß dahingestellt bleiben. Wir irren wohl nicht, wenn wir in diesem A. auch den Verfasser einer Abhandlung im Jahrgange 1807 der Leipz. musikal. Ztg.: „Ueber einige Verbesserungen des Pianoforte, der Violine in Rücksicht der Stimmung und des Violinbogens," erkennen.

Anthem (spr. Änthem), englische Benennung für ein aus Bibelsprüchen zusammengesetztes Kirchenstück; auch wohl gleichbedeutend mit **Antiphonie** (s. d.)

Anthēma, ein Tanz bei den alten Griechen, zu dem gesungen wurde. Ueber seine Anordnung, Melodie u. s. w. ist nichts bekannt.

Anthologĭum, (s. Art. **Antiphonie**).

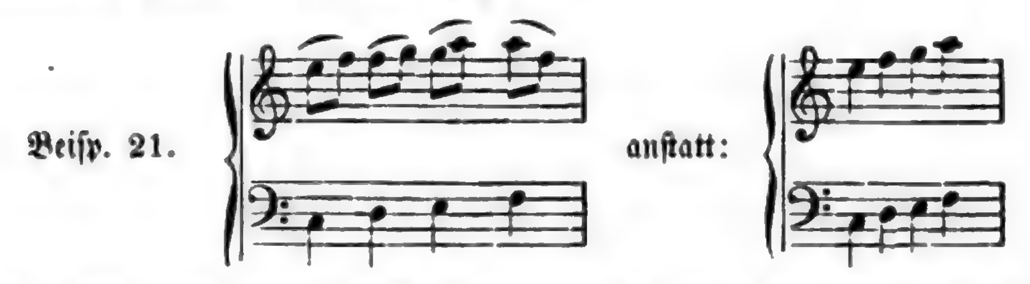
Anthrŏpŏglossa (aus dem Griech.), eigentlich eine ton- und gesangreiche

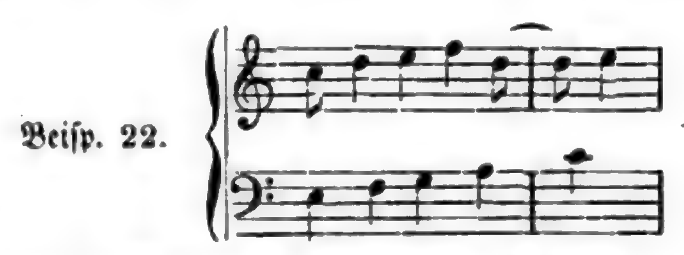
Digitized by Google

Menschensprache; der nicht sehr gebräuchliche Name für das in vielen Orgeln bef. Register: vox humana (Menschenstimme).

Anti, Luigia (spr. Luidschīa), gehörte in den Jahren 1822—28 zu den bedeutendsten Sängerinnen Italiens. Sie war 1816 in Bologna geboren, und starb daselbst den 8. April 1837, nachdem sie in ihrem Vaterlande und auf Reisen im Auslande sich ein bedeutendes Vermögen erworben hatte. Das Theater hatte sie im Jahre 1835 verlassen.

Antibachīus, eine metrische Figur von zwei langen und einer kurzen Silbe (— — ⏑). (s. Rhythmus u. Metrum).

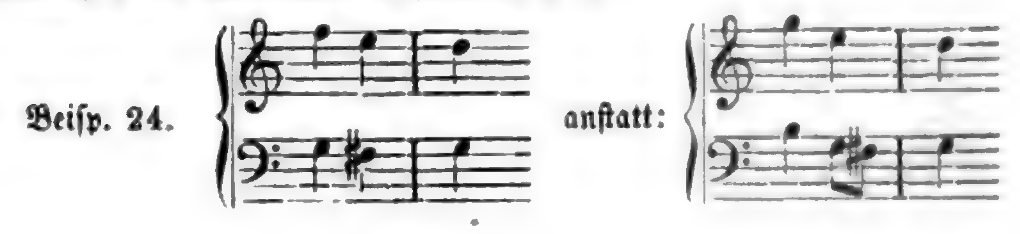
Anticipation, Vorausnahme, nennt man, wenn auf eine harmonische oder melodische Hauptnote eine durchgehende Note folgt, die in der gleich darauf folgenden Harmonie als Hauptnote enthalten ist, z. B.:

Beisp. 21. anstatt:

Nicht selten fallen auch die Anticipationen mit den Rückungen (s. d.) zusammen, z. E:

Beisp. 22.

Fehlerhaft wäre die Anticipation im folgenden Beispiel:

Beisp. 23.

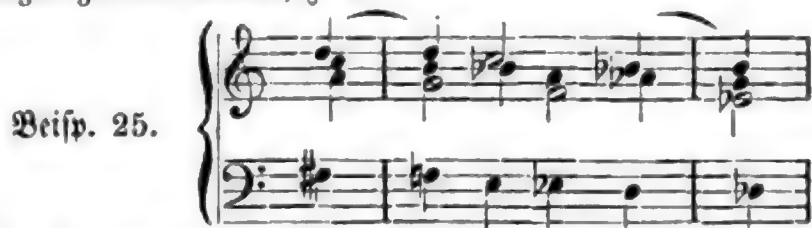
man hört hier die Quintenfortschreitungen zu vorherrschend, namentlich, wenn man sich die Figur in schnellerm Tempo denkt. Bei langsamern Fortschreitungen der Durchgangs- und Vorausnahmenoten hebt sich das fehlerhafte Verhältniß auf, und ist dann die vorausgenommene Note als Hauptnote eines neuen Accords zu betrachten. Ferner werden auch nur unmittelbare Fortschritte einer Dissonanz (s. d. und Art. Accord) in eine andere (mit Uebergehung der eigentlich der Regel nach folgenden Consonanz (s. d.) Anticipationen genannt; z. B.:



Beisp. 24. anstatt:

Digitized by Google

Auf diese Weise können auch ganze fortlaufende Septaccord-Reihen in verschiedenen Versetzungen gebildet werden, z. B.:

Beisp. 25.

Nur muß man sich bei solchen Fortschreitungen in Acht nehmen, daß man nicht Dissonanzen auf einander folgen läßt, die erst einer Vorbereitung (s. d.) bedürfen und nicht frei angeschlagen werden können. Endlich müssen wir noch erwähnen, daß Anticipationen auch in manchen Fällen mit Retardationen (s. d.) zusammenfallen.

Antienne (spr. Angtjenn'), ist der französische Name für Antiphonie (s. d.).

Antier (spr. Angtjeh), Maria, französische Sängerin, geb. zu Lyon 1687. Sie wurde im Jahre 1711 als erste Sängerin bei der großen Oper in Paris angestellt und blieb daselbst bis zum Jahre 1741, wo sie freiwillig das Theater verließ und reich pensionirt wurde. Sie starb am 3. Dezember 1747.

Antigĕnĭdes oder **Antigenidas**, ein berühmter Flötenspieler des Alterthums aus Theben. Von der mächtigen Wirkung seines Spiels wird erzählt, daß Alexander der Große einst durch den Vortrag eines gewissen olympischen Gesanges in eine solche Raserei gerieth, daß er auf die Umstehenden mit dem Schwerte eindrang und nur besänftigt werden konnte, als A. in eine sanftere Weise überging. Es werden ihm auch mehrfache Verbesserungen seines Instrumentes zugeschrieben.

Antik (vom lat. antiquus), alt, veraltet. Antike Musik ist also der Gegensatz zu der modernen; jedoch wird vorzugsweise darunter die Musik der alten Griechen und die alten Kirchentonweisen verstanden. Der Gebrauch des Wortes „Antik" für „Classisch" ist nur mit Vorsicht anzuwenden.

Antinori, Lodovico, ein vortrefflicher Tenorsänger, welcher besonders um 1726 blühete, in welcher Zeit er in London unter Händel's Direktion sang, der mit Entzücken von seinem empfindungsvollen Vortrag sprach. Er ist in Bologna wahrscheinlich um das Jahr 1698 geboren und erhielt auch daselbst seine Ausbildung.

Antiphonie (franz. Antienne, engl. Anthem), ein beim griechisch- und römisch-katholischen Gottesdienst eingeführter Gegen- und Wechselgesang zwischen Priester und Gemeinde, oder zwischen zwei Chorabtheilungen. In der griechischen Kirche wurden die Antiphonien vom heiligen Ignatius, und in der römischen vom Bischof Ambrosius eingeführt. In der evangelischen Kirche haben sie sich noch in der Intonation erhalten. Eine Sammlung von Antiphonien, und besonders die von Gregor dem Großen veranstaltete, heißt **Antiphonārium, Antiphonāle,** oder auch in einigen Gegenden **Anthologium** oder **Responsorium.**

Antiphōnon hieß bei den Griechen die Begleitung einer Melodie in der Octave, oder auch den Zusammenklang consonirender Intervalle.

Antippus, oder **Antiphus,** ein altgriechischer Tonkünstler, Erfinder der lydischen Tonart (s. Griech. Tonarten).

Antiquis, Giovanni de, lebte gegen Ende des 16. Jahrhunderts und war Kapellmeister an der Stiftskirche St. Nikolai zu Bari im Neapolitanischen. 1585

gab er zu Venedig das erste Buch seiner vierstimmigen Madrigalen heraus, die überaus günstig vom Publikum aufgenommen wurden. Für den musik. Geschichtsforscher ist von großer Wichtigkeit: Vilanelle alla Napolitana a 3 voci da diversi musici, raccolte da Jo. de A., con alcune delle sue. Venez. 1574, welches Werk sich auf der Münchner Bibliothek befindet.

Antistrophe, Gegenstrophe, d. i. eine zweite, der ersten antwortende und von einem zweiten Chore gesungene Strophe bei den Chören der griechischen Tragödien; kommt auch in den Pindarischen Hymnen vor. (s. Strophe).

Antithesis (griechisch), Gegensatz; in der Harmonielehre der Alten scheint darunter unser heutiger Trugschluß (s. d.) verstanden worden zu sein. Heutzutage bedeutet A. ein einem Hauptthema gegenüberstehender, melodisch und rhytmisch verschiedener Satz, wie etwa das Contrasubjekt bei der Fuge (s. diese).

Antodo hieß bei den Griechen die Melodie der Antistrophe (s. d.).

Antoin (spr. Antoeng), Ferdinand de, ein Kurkölnischer Hauptmann und vortrefflicher Dilettant, der in Benda's Manier komponirte und in den Jahren 1780, 1792 und 1794 mehre Opern mit Erfolg auf die Bühne brachte, z. B. il mondo al roversa, Otto der Schütz, das Mädchen im Eichthal, Ende gut Alles gut u. s. w. Er soll ein höchst liebenswürdiger und gebildeter Mensch gewesen sein; von seinen näheren Lebensumständen ist aber weiter Nichts bekannt geworden.

Anton, Conrad Gottlob, geb. zu Lauban den 29. Novbr. 1746, studirte in Wittenberg Theologie und orientalische Sprachen, und wurde Professor an der gen. Universität. Er war ein warmer Verehrer der Tonkunst und gab außer mehrern Schriften über die Musik der Hebräer, eine Abhandlung über die Musik der Slaven (in Cramer's Magazin der Musik, Bd. 1) und eine in Reichardt's Mus. Wochenblatte „über das Mangelhafte in der Theorie der Musik" heraus.

Antonellio, Antonelli oder auch **Antinello,** Abundio, lebte zu Anfang des 17. Jahrhunderts, war Kapellmeister zu St. Giovanni in Laterano und ein seiner Zeit berühmter Komponist. Von seinen Arbeiten ist nichts übrig geblieben, als eine Sammlung vierchöriger Motetten, die 1614 in Rom gedruckt wurden.

Antonii, Giovanni Batista (spr. Dschowanni —), ein seiner Zeit sehr berühmter Organist zu Bologna und Mitglied der dortigen philharmonischen Gesellschaft; er lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Antonii, Pietro degli (spr. — delji), des Vorigen jüngerer Bruder, ein noch fruchtbarerer und beliebterer Tonsetzer; ebenfalls Mitglied der philh. Gesellschaft zu Bologna und Kapellmeister an mehrern Kirchen daselbst. Seine Blüthezeit fällt um's Jahr 1680. (Missen, Motetten, Ricercaten u. s. w.).

Antonio (. . . .), ein Sänger, der im Jahre 1790 in die päbstliche Kapelle aufgenommen wurde und mit seiner wundervollen Tenorstimme, sowie mit seiner vortrefflichen Manier die erstaunlichsten Wirkungen hervorbrachte; er lebte noch zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts in Rom.

Antonio, mit dem Beinamen dagli Organi (spr. dalji —), war um 1460 Organist in Rom, war durch sein kunstreiches Spiel so berühmt, daß aus allen Gegenden der civilisirten Welt Musiker und Organisten nach Rom pilgerten, um ihn zu hören und von ihm zu lernen.

Antoniotto, Giorgio (spr. Dschordschio), ein italienischer Komponist und Musikgelehrter um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Er begab sich 1760 nach London, woselbst seine Arte armonica, eine Harmonielehre voll Gründlichkeit und Klarheit in's Englische übersetzt wurde, unter dem Titel: Treatise on the Composition of Musik, with an Introduction on the History and Progress of Musik, from its beginning to this time. (2 Fol.-Bände). Außerdem sind noch 12 Sonaten für Gambe und Violoncello aus dem Jahre 1736 von ihm vorhanden, die von Genie zeugen sollen.

Antony, 1) Joseph, geb. den 12. Januar 1758 zu Rengersbrunnen, einem Dorfe in der Grafschaft Rheineck, gest. zu Münster in Westphalen im Jahre 1836. Er war ein tüchtiger Violoncell- und Orgelspieler und hat auch mehrere Kirchenkompositionen geliefert, die aber zu keiner weitern Verbreitung gelangten. — 2) Franz Joseph A., des Vorigen Sohn, geb. den 1. Febr. 1790 in Münster und gest. 1837, ein Schüler seines Vaters, war Gesanglehrer und Direktor des Domchors; er hinterließ den Ruf eines in seiner Stellung tüchtigen und für Musik enthusiastischen Mannes.

Antwort, ital. Risposta, franz. Réponse (spr. —pongß), lat. Comes, Gefährte, ist die Wiederholung des Hauptthemas (Führers) einer Fuge in höhern und tiefern Tönen. Zumeist geschieht diese Wiederholung in der Quinte, doch kann sie auch in anderen Intervallen statthaben, und je weniger Veränderungen die Antwort erleidet, desto besser und reiner ist die Fuge. (Näheres siehe bei Fuge.)

Anzani, s. Ansani.

Aoidoi (Plur. von *ἀοιδός*, der Sänger) hießen Diejenigen, welche in der heroischen Zeit von Hellas bei Festen, Volksversammlungen u. s. w. die Götter- und Heldensagen in geschmückter Rede vorsangen und sich dabei mit der Cyther begleiteten. Wahrscheinlich waren sie auch zumeist Verfasser derartiger Gedichte und Gesänge.

Apel, Johann August, geb. 1771 zu Leipzig, ward 1795 Doktor der Rechte und später Rathsherr zu Leipzig und starb den 9. August 1816 an einer Halsentzündung. Außer seinen erfolgreichen Bestrebungen im Gebiete der schönen Literatur haben wir hier speziell seiner ästhetischen Arbeiten zu erwähnen, welche zumeist in den älteren Jahrgängen der Leipziger allgemeinen musik. Zeitung sich befinden, und die sich durch Scharfsinn und Gediegenheit vortheilhaft auszeichnen; es sind u. A.: die Abhandlungen „über Ton und Farbe", „über Musik und Deklamation"; dann auch findet man in Wieland's „Mercur" (Jahrgang 1800) eine vortreffliche Arbeit: „über die musikalische Behandlung der Geister". Sein Hauptwerk aber ist die „Metrik", Leipzig 1814, in dem er als Gegner seines Lehrers Hermann auftrat und eine neue Takttheorie aufstellte. Von ihm ist auch der Text zu Schneider's Oratorium „das Weltgericht" verfaßt.

Apell, David von, geb. 1754 und gest. 1833 in Cassel, Geheimrath und ehemaliger Intendant des Hoftheaters daselbst, war einer der bedeutendsten Dilettanten, die es wohl je gegeben hat. In den verschiedenartigsten Genres und Formen hat er sich versucht, er hat für Kirche, Kammer und Theater komponirt, und in allen erwähnten Beziehungen sehr Anständiges geleistet. Seine Bestrebungen wurden auch in weiteren Kreisen anerkannt und belohnt, denn die musikalische Akademie in Stock-

Digitized by Google

holm, die Academia filarmonica in Bologna und die Gesellschaft der Arkadier in Rom ernannten ihn zu ihrem Mitgliede; ja der Pabst Pius VII. machte ihn, durch die Dedication einer Messe veranlaßt, zum Ritter vom goldnen Sporn. Noch müssen wir bemerken, daß er seine früheren Sachen unter dem Namen Capelli veröffentlichte, und auch auf dem Gebiete der schönen Literatur thätig war; so z. B. hat er zwei Bände Gedichte herausgegeben, Uebersetzungen von Operntexten (z. B. des Idomeneo, den er in's Deutsche, und des „unterbrochenen Opferfestes", den er in's Französische übersetzte) geliefert u. s. w. u. s. w. Fétis in seiner „Biographie universelle" hat ein Verzeichniß seiner Kompositionen geliefert, auf das wir hiermit verweisen. Der Abend seines beinahe achtzigjährigen Lebens war nicht ungetrübt, denn sein ungeregelter Haushalt und seine verschwenderische Liberalität brachten ihn bis an sein Ende in immerwährende Verlegenheiten, ja, das Wenige, was er, trotz seines früher bedeutenden Vermögens und seiner mannichfachen Einnahmen, hinterließ, mußte seinen Gläubigern als Deckung anheimfallen.

Apertus (lat.), offen, ist ein technischer Ausdruck in der Orgelbaukunst, und bedeutet, daß eine Stimme nicht gedeckt ist, so z. B. Tibia aperta — Offenflöte u. s. w.

Apfelregal, auch Knopfregal genannt, ist ein Schnarrwerk, das in älteren Orgelwerken öfter angebracht wurde. Die Pfeifen desselben bestehen aus dünnen Röhren, und auf denselben ruht ein noch einmal so starker runder hohler Knopf mit vielen kleinen Löchern, aus welchen der Ton durch Herausströmen des Windes hervorgeht.

A piacimento (spr. piatschi—), s. A. Präpos.

Apobaterion, nannten die Griechen jedes Abschiedslied.

A poco a poco, s. A. Präpos.

Apodipna, hießen bei den Griechen diejenigen Gesänge, welche nach der Abendmahlzeit gesungen wurden; sie waren theils religiösen Inhalts, also eine Art Dankgebete, theils waren sie weltlichen Charakters.

Apollini, Salvator, zu Venedig in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts geboren, war zuerst Barbier, warf sich aber dann, durch innern Drang getrieben, auf Geigenspiel und Komposition, und brachte es bald, durch seine glückliche Organisation unterstützt, so weit, daß er schon 1724, ohne zuerst eigentlichen Unterricht genossen zu haben, als Virtuos und Kompositeur hochgeschätzt wurde. Am beliebtesten waren seine Barcarolen, deren er eine ungeheure Menge komponirt hat und die auch gesammelt im Druck erschienen sind; auch kennt man von ihm folgende drei Opern: La Fama dell' Onore, della Virtù (1727), Metamorfosi odiamorose (1732), und Il Pastor fido (1739), welche sämmtlich zu ihrer Zeit sich großer Beliebtheit erfreuten. Es ist unzweifelhaft, daß A. ein großes Genie war; aber das eigentlich Lückenhafte in seiner musikalischen Ausbiludng ließ ihn nie zu der wahren Vollendung und Meisterhaftigkeit gelangen.

Apollo, der Sohn des Jupiter und der Leto; bei den Griechen der Gott der Dichtkunst und Musik und Anführer der Musen. Ihm wird die Erfindung der Cyther zugeschrieben, nach Einigen auch die der Flöte.

Apollo-Lyra, ein von E. L. Schmidt zu Heiligenstadt im Eichsfeldischen 1832

Digitized by Google

erfundenes Blasinstrument; (eigentlich nur eine, wenn auch bedeutende Verbesserung des von Weinrich erfundenen **Psalmmelodikon** [s. d.]). Im Zusammenklang ahmt es den Ton der Violine, Oboe, Klarinette und Hörner nach; letztere können durch eine besondere Vorrichtung, ohne das Instrument anzublasen, auch für sich allein zum Erklingen gebracht werden und durch aufgesetzte Krummbogen in verschiedene Tonarten umgestimmt werden. Das Instrument eignet sich für Zimmer und Konzertsaal; es hat die Gestalt der Lyra, ist von schwarzem Holz, mit Klappen und Fuß von Messing, und wird beim Spielen auf einen Tisch gesetzt. Seine Höhe ist $12\frac{1}{2}$ Zoll, seine Breite $7\frac{1}{2}$ Zoll und sein Gewicht 7 Pfund. An der vordern Seite befinden sich 16 Klappen und 6 Tonlöcher, an der hintern 18 Klappen und an den beiden Randseiten 8 Klappen für die Daumen und kleinen Finger. Oben in der Mitte der Lyra ist auf einem achtwinkligen messingenen Gestelle von ungefähr $3\frac{1}{2}$ Zoll Höhe das Mundstück (eine Vereinigung von Klarinette- und Hornmundstück, ebenfalls aus Messing) angebracht. Der Umfang des Instruments erstreckt sich vom großen F durch die chromatisch-diatonische Tonleiter bis zum dreigestrichenen f; man kann vier- bis sechsstimmig darauf spielen, obgleich nicht alle Accordzusammenstellungen in den verschiedenen Tonarten zu ermöglichen sind. (Näheres darüber s. im 5. Stück der allgem. mus. Zeit. vom Jahre 1833.)

Apollon (spr. —long), ein lautenartiges Instrument mit 20 Saiten, 1678 von einem Pariser Tonkünstler, Namens Promt (spr. Prong), erfunden. Man kann darauf aus allen Tonarten spielen, ohne umstimmen zu brauchen, und der Ton soll sehr angenehm sein. Seinem geringern Tonumfange nach eignet es sich weniger zu selbstständigen Stücken, als zur harmonischen Begleitung des Gesanges. Es ist übrigens sehr wenig verbreitet.

Apollonikon, ein von Flight (spr. Fleit) u. Robson 1819 in London erfundenes Instrument, das seiner ganzen innern Einrichtung nach nichts anderes als eine große Drehorgel, oder vielmehr eine Erweiterung des Gurk'schen Panharmonikon (s. d.) ist; es wird gleich diesem durch Doppelbälge, welche mittels eines Schöpfbalges gefüllt werden, mit Wind versehen. Die Größe ist ungefähr die einer mäßigen Kirchenorgel, und es hat 16—20 Register und 5 Klaviaturen, die jedoch nicht übereinander, sondern wie eben so viele Tische, ungefähr 2 Fuß von der Orgel, in kleinen Zwischenräumen von einander entfernt, in einer Reihe angebracht sind und deren jede ihren eignen Organisten erfordert, der mit dem Rücken der Orgel zugekehrt sitzt. Die aus letzterm Umstande entspringende Schwerfälligkeit und Unbequemlichkeit hat das Instrument keine Verbreitung finden lassen.

Apollonion, ein sehr kunstreiches, vom Instrumentenmacher Joh. Heinr. Völler aus dem Dorfe Angersbach im Großherzogth. Hessen im Jahr 1800 erfundenes Instrument, das eine Verbindung eines Tasten- und Pfeifenwerks ist, aus einem aufrechtstehenden Fortepiano mit 2 Klavieren (im Umfang von Contra-F bis zum dreigestr. a), einem Flötenwerk von 2, 4 und 8 Fußton und einem Automat in Gestalt und Größe eines achtjährigen Knaben besteht. Letzterer sitzt, steht auf, tritt vor, grüßt, hebt die Flöte an den Mund und spielt mit richtiger Applicatur ein Konzert, wozu das Instrument die Begleitung giebt; er grüßt sodann wieder und geht rückwärts auf seinen vorigen Platz. Der Erfinder hat das A. in $1\frac{1}{2}$ Jahren verfertigt

Digitized by Google

und wurde, die Arbeit des Uhrmachers, Schlossers, Drechslers und Tischlers abgerechnet, von keinem Gehülfen dabei unterstützt. (Nähere Details über das A. s. in Schilling's Universal-Lexikon.)

Aposiōpēsis, hieß bei den Griechen eigentlich das Abbrechen in der Rede; das Wort wurde auch auf die Tonkunst übertragen und verstanden sie darunter dasjenige, was wir heutzutage Generalpause (s. d.) nennen.

Apotome (αποτομή, die Scheidung, Trennung), war bei den Griechen die Bezeichnung der ungleichen Hälfte des getheilten ganzen Tons (was wir den „großen halben Ton" nennen) und zwar in dem Verhältniß $^{2048}/_{2187}$.

Appassionato, leidenschaftlich, feurig im Vortrag.

Appel, Carl, Konzertmeister in Dessau und daselbst geboren; Schüler und Nachfolger des frühern Konzertmeister Friedr. Lindner (s. d.); er ist ein vorzüglicher Orchester- und Vorgeiger, auch ansprechender Komponist von Violinstücken und ein- und mehrstimmigen Liedern, von denen jedoch sehr wenig bis jetzt im Druck erschienen ist.

Appell, ist beim Militär das durch Trompetentöne oder Trommelschläge gegebene Zeichen zum Rückzuge und zur Versammlung bei der Fahne (s. Feldstück). Dann wird aber auch jedes Signal zu irgend einer Versammlung so benannt.

Appenāto (von appenare, quälen, bekümmert sein), leidend, schmerzlich; eine Vortragsbezeichnung, die dasselbe bedeutet wie con dolore, dolente (s. d.)

Applicatur, Fingersatz, Fingersetzung, ist die Anwendungsweise der Finger bei der Behandlung solcher musikalischen Instrumente, bei welchen die Verschiedenheit des Tones durch den Griff oder Aufsatz der Finger hervorgebracht wird, und wodurch theils der Ton dem Instrumente auf die vortheilhafteste und schönste Art entlockt wird, theils auch alle Arten von Tonfolgen, Figuren und Passagen am bequemsten ausgeführt werden können. Bei sehr vielen Instrumenten hängt nicht allein die Reinheit der Intonation von einer richtigen A. ab, sondern bei allen noch überdies die Deutlichkeit und Sicherheit. Am leichtesten ist die A. bei den Blasinstrumenten und in der Regel sind auch für diese in den Lehrbüchern Tabellen vorhanden, in denen für jeden Ton die A. verzeichnet ist; schwieriger ist die Fingersetzung bei den Streichinstrumenten, am schwierigsten beim Klavier, und es hat lange Zeit gedauert, ehe nur einige Prinzipe darüber festgestellt wurden. Bei Klavier und Geige werden übrigens am meisten zur Bezeichnung der A. Ziffern angewendet, und zwar beim Pianoforte die Zahlen 1 bis 5 (wobei der Daumen mit 1 und der kleine Finger mit 5 bezeichnet wird), bei der Geige hingegen die Zahlen 1—4 (wobei der Zeigefinger mit 1 und der kleine Finger mit 4 überschrieben wird). Die letzte Art der Bezeichnung gebrauchen auch die Engländer für's Pianoforte, indem sie noch für den Daumen das Zeichen + in Anwendung bringen. Um die Fingersetzung für's Klavier erwarben sich Ph. Em. Bach, Clementi, A. E. Müller, Czerny, J. B. Cramer, Hummel, Moscheles u. s. w. viele Verdienste.

Appoggiato (spr. —podschato), heißt eigentlich angelehnt; man versteht aber darunter ein Aneinderschmelzen zweier Töne beim Vortrag cantabler Stellen auf Instrumenten oder im Gesange, also dasselbe, was Portament ist (s. d.).

Appoggiatūra (spr. —podschatura), soviel wie Vorschlag (s. d.).

Digitized by Google

Appoloni, Giovanni, um 1756 zu Arezzo geboren, ein Madrigalenkomponist (Madrigali a cinque voci, Venezia 1607); nicht zu verwechseln mit **Apolloni,** einem Opernkomponisten, der ebenfalls zu Arezzo um 1650 geboren wurde und zu seiner Zeit Glück machte.

Appretur, so viel wie Accomodement (s. d. und Accommodiren).

Aprile, Guiseppe (spr. Dschu —), einer der vorzüglichsten italienischen Sopransänger (Kastraten); er war um's Jahr 1740 oder 1746 geb. und glänzte bis 1790, wo er das öffentliche Singen aufgab und nur noch als Gesanglehrer wirkte, auf fast allen Bühnen Italiens, wie auch auf einigen Süddeutschland's (z. B. Stuttgart's, wo er in Anfossi's Burleske „il Geloso in cimento" Furore machte). Von der Zweckmäßigkeit seiner Unterrichtsmethode giebt sein in England vielverbreitetes Werk: The Italian Method of Singing, with 36 Solfeggas, und von seinem feinen Geschmack und seiner tiefen Kenntniß des menschlichen Gesanges seine vielen Canzonetten und vorzugsweise seine 4 Duetti notturni für 2 Soprane und Baß das beste Zeugniß. Er starb zu Anfang dieses Jahrhunderts in Neapel, nachdem er eine Masse vortrefflicher Schüler gebildet hatte.

Apulējus, Lucius, ein platonischer Philosoph, geb. um's Jahr 150 (unter Hadrian's Regierung) zu Medaura im Tunesischen Gebiet in Afrika. Unter vielem Andern schrieb er auch ein musikalisches Werk: Institutiones musicae; diese sind aber verloren gegangen, und es ist von seinen Werken überhaupt nur noch ein Auszug aus einer Abhandlung unter dem Titel: Florida vorhanden, die an einigen Stellen über die Natur und die Eigenschaften der Tonarten Bemerkungen giebt und nur sehr selten auf größeren Bibliotheken gefunden wird.

Apyceni, s. Soni stantes und Tetrachord.

A quattro mani, s. A. Präpos.

A quattro voci, s. A. Präpos.

Aquin, Louis Claude d' (spr. Akeng, — Clohd'), daher zuweilen auch Daquin geschrieben, ein Komponist und Orgelspieler, von dessen früh reifem Genie man Wunderdinge erzählt; so soll er schon in seinem 6. Jahre durch sein Flügelspiel Alles in Erstaunen gesetzt und als achtjähriger Knabe die kunstvollsten Sachen komponirt haben, trotzdem daß er bis dahin nur eine sehr spärliche Unterweisung genossen hatte und fast Alles bei ihm nur aus Intuition, oder man möchte sagen Instinkt, hervorging. Von seinem zwölften Jahre an machte er die Orgel zu seinem Hauptinstrumente und bekleidete nach einander die wichtigsten Organistenstellen in Paris. Er war daselbst am 4. Juni 1694 geb. und starb auch daselbst am 15. Juni 1772 hochgeehrt und von den Besten seiner Zeit bewundert. Gedruckt sind nur von ihm einige Klavierstücke und eine Kantatille „La rose", außerdem hat er noch vieles im Manuscript, Kirchenstücke, Orgelsachen u. s. w. hinterlassen.

Arajo, Francesco (spr. — tschesko), ein Opernkomponist, geb. zu Neapel am Anfange des vorigen Jahrhunderts. Im Jahre 1735 ging er nach Petersburg, wo er kaiserl. Kapellmeister wurde, 23 Jahre blieb und viele Opern setzte, z. B. Semiramide, Scipione, Arsace u. s. w., und reich belohnt und hoch geehrt dann nach seinem Vaterlande zurückkehrte, wo er in Bologna gegen das Jahr 1762 starb.

Aranda, del Sessa d', ein Mönch, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahr-

Digitized by Google

hunderts als Kirchenkomponist berühmt war. Von seinen zahlreichen Werken besitzen wir nur noch eine Sammlung Madrigalen a 4 voci, die sich auf der Münchener Bibliothek befinden.

Arauxo oder **Araujo,** Francisco de Correa d', ein Dominikanermönch, geb. um's Jahr 1581. Er gehörte zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu den gründlichsten und fruchtbarsten musik. Schriftstellern; seine Werke stehen auf der Bibliothek in Lissabon. Er starb 1663 in Sevilla, wo er auch Organist war.

Arbitrio, a suo, s. A. Präpos.

Arcadelt oder **Arkadelt,** Jacob, ein Niederländer, lebte in Rom als Sänger der päbstlichen Kapelle und ging später als Kapellmeister des Kardinals Karl von Lothringen nach Paris, wo er wahrscheinlich nach 1575 starb. Er gehörte unter die vorzüglichsten Kirchen- und Kammerkomponisten seiner Zeit, und besonders waren seine Madrigalen durch die Lieblichkeit und Natürlichkeit ihres Styles geschätzt.

Arcāto, dass. was Coll' arco (s. d. Art. Arco).

Archilŏchus, ein altgriechischer Tonkünstler und Dichter, geb. auf der Insel Paros, lebte 720 v. Chr., meist in Athen. Er hat u. A. den dreitaktigen Rhythmus und die Epoden (kleine lyr. Gedichte in abwechselnd vier- und sechsfüßigen Jamben) erfunden.

Archimedes, der große Mathematiker, geb. zu Syrakus um 287 v. Chr., war nach Tertullian der Erfinder des Hydraulicum, oder der Wasserorgel. (s. d.)

Archiparaphonista, hieß in der alten römischen Kirche Der, welcher bei den Messen die Einleitung zu singen und zugleich auch dem Priester das Weihwasser zu reichen hatte.

Arcicèmbălo, (spr. Artschitschembalo), deutsch Archicymbal, ein von Nicola Vicentino (spr. —tschen—) im 16. Jahrhundert erfundenes Tasteninstrument, auf welchem man sowohl im diatonischen, als auch im chromat. und enharmonischen Klanggeschlechte spielen konnte, so daß z. B. für die Töne cis und des, dis und es keine gemeinschaftlichen, sondern besondere Tasten und Saiten waren. Die daraus ersichtliche Schwierigkeit der Behandlung (schon der vielen Tasten wegen), hat das Instrument bald in Vergessenheit gerathen lassen.

Arciliuto oder **Archiliuto** (spr. Artschi—, Arki—), franz. Archiluth (spr. Arschilüth), war der älteste Name der Theorbe (s. d.).

Arci-Viola di Lira, s. Lira da Gamba

Arco (ital.), franz. Archet (spr. Arsché), der Bogen (s. d.); steht auch in Stücken oder Stimmen für Bogeninstrumente anstatt coll'arco und bedeutet dann den Gegensatz zum vorhergegangenen Pizzicato (s. d.), daß nämlich die Saiten nicht mehr mit dem Finger angeschnellt, sondern mit dem Bogen angestrichen werden sollen.

Ardălus, Sohn des Vulkan, geb. zu Trözene, hat nach Pausanias (II. 31.) daselbst zuerst den Dienst der Musen eingeführt, daher diese auch den Beinamen Ardalites erhielten. Dann soll er auch die Flöte erfunden und zuerst den Gesang mit derselben begleitet haben.

Ardemanio, Giulio Cesare (spr. Dschulio Tschesare), war Kapellmeister und Organist zu Mailand, woselbst er im Jahre 1650 starb. Sein Orgelspiel und seine

Digitized by Google

Kompositionen waren zu ihrer Zeit hochberühmt. Gedruckt sind von ihm Motetten (1616) und Faux-bourdons (1628).

Ardito, kühn, mit feurigem Vortrag, sov. wie audace (s. d.).

A re, bezeichnet in der alten Solmisation (s. d.) das große A.

Arena, Giuseppe, auch d'Arena, ein neapolitanischer Opernkomponist, der in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in ganz Italien einer großen Berühmt- und Beliebtheit genoß. Seine Opern, z. B. Tigrane, Achille in Sciro u. s. w., werden als sehr melodisch und voll italienischen Feuers gerühmt. Er hat übrigens nicht sehr viel geschrieben.

Aresti, Floriano, Organist an der Metropolitankirche in Bologna und daselbst gegen Ende des 17. Jahrhunderts geboren. Er hat mehrere Opern gesetzt, z. B. Crisippo (1710), Enigma disciolta (1710), Pallade in Arcadia (1716), u. s. w.

Aretin, Christoph Freiherr von, geb. zu Ingolstadt den 2. Decbr. 1772, gest. 24. Decbr. 1824 in München, war Staatsmann und bekleidete mehrere wichtige Aemter in Baiern, beschäftigte sich mit schriftstellerischen Arbeiten politischer, artistischer und literarischer Art, und bewährte sich auch in mannichfachen Kompositionen als gut gebildeter Musiker. (Deutsche Lieder, Sinfonien, Opern u. s. w.) Er schrieb unter dem Namen Renati.

Aretinische Silben, nennt man die 6 Silben ut, re, mi, fa, sol, la, welche Guido von Arezzo (s. d.) zur Bezeichnung seines Hexachords einführte. (Vergl. Art. Alphabet.)

Aretinus, Paulus, von Einigen Aretino, nach seiner Vaterstadt Arezzo, genannt, ausgezeichneter Kirchenkomponist aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Auf der Bibliothek in München werden einige seiner Sachen aufbewahrt.

Argentilly (spr. Ardschen —), Carlo d', ein Vorgänger von Palestrina und vortreffl. Kirchenkomponist, von dem sich Werke auf der Vatikan. Bibliothek befinden.

Argentini, Steffano, oder Filippini nach Anderen, geb. zu Rimini um 1600, Mönch und Kapellmeister zu St. Stephan in Venedig, bekundet sich in seinen 1638 gedr. Missa a 3 voci und Psalmi concert. als tiefen Kenner des Contrapunktes und ideenreichen Komponisten.

Argivische Trompete, s. Salpinx.

Aria, Aria di Bravura, s. Arie.

Arichondas, altgriechischer Tonkünstler, wird als der erste Erfinder der Trompete angegeben.

Arie (ital. Aria, franz. Air, spr. Ähr), ein von einer einzelnen Stimme vorgetragenes und mit Instrumenten begleitetes Gesangstück, das nach gewissen Formen und Gesetzen eine poetische Situation in Tönen darstellt. Die Grundstimmung des Textes ist zumeist eine lyrische, und können Gemüthszustände und Affekte von der sanftesten Klage und Frömmigkeit bis zur leidenschaftlichsten Gluth, wenn sie nur in leichter poetischer Form und klangschöner, vokalreicher Wortfügung behandelt sind, in Töne gekleidet werden. Die Arie ist entweder ein für sich bestehendes Musikstück, wie die Konzert-Arie, oder ein Glied eines größern, zusammengesetzten Musikwerkes, z. B. einer Oper, Kantate, eines Oratoriums. Der Ursprung der Arie ist wohl in der Monodie (s. d.) zu suchen, zu welcher die Idee im J. 1600 bei den Zusammen-

Digitized by Google

künften der Gelehrten und Künstler im Hause des Giovanni Bardi, Conte di Vernio zu Florenz, auftauchte. Vincenzo Galilëi (spr. Wintschen —), der Vater des berühmten Astronomen und Mathematikers Galileo Galilei, fühlte sich zuerst veranlaßt, einige Scenen aus Werken berühmter Dichter für seine Stimme zu komponiren, diese vorzutragen und sich auf der Laute zu begleiten. (Beiläufig sei hier bemerkt, daß aus diesen vorhin erwähnten Gelehrten- und Künstlervereinigungen die ersten schüchternen Versuche einer dramatischen Musik, die sich, anlehnend an die altgriechische Weise, in einer sehr magern psalmodirenden Recitation aussprach, hervorgingen.) Von einer eigentlichen Arien-Melodie, d. h. von einer solchen, welche nicht ein bloßes Motiv zum Contrapunkt und aus diesem hervorgegangen ist, lassen sich erst die Spuren von Ludovico Viadana (s. d.) ab nachweisen. Er ist jedenfalls der Erfinder des melodischen Styls, denn seine Melodien können auch abgetrennt von der Begleitung bestehen und sind an sich sangbar und fließend. Die Arie in ihrer eigentlichen und solennen Form von zwei Theilen und dem Dacapo, wie sie noch bis auf Gluck und Mozart konventionell war, verdankt dem großen Alessandro Scarlatti (s. d.) ihr Dasein; ihm schlossen sich die Stifter der neapolitanischen Schule und seine Zöglinge Leonardo Leo, Francesco Durante, nebst Gaëtano Greco an, machten die Gestaltung der Arie immer bedeutsamer, verlängerten das Ritornell, führten die Hauptmelodie und die derselben folgenden Nebenmotive (zwei oder drei) in verschiedenen Wendungen und Tonarten durch und schlossen den ersten Theil mit der sogen. Kadenz und einem passenden Instrumentalspiele; dann ließen sie einen zweiten, kürzeren Theil, von dem ersteren merklich in Charakter und Tonart unterschieden, folgen, schlossen denselben mit der Kadenz, und ließen das Dacapo (die Wiederholung des ersten Theils) als Schluß des Ganzen eintreten. Zur Abwechselung hatte man auch noch Arien ohne zweiten Theil und minder breit ausgeführt, und benannte diese damals schon Cavāta, Cavatina oder Ariĕtta. Die mit der Zeit fossil gewordene Arienform der Neapolitanischen Schule wurde durch Gluck beseitigt, der die deklamatorische Arie einführte und nur den Textinhalt als Norm annahm, nicht selten aber die Kantabilität beeinträchtigte. Die sogen. contrapunktische Arie wurde von Bach und Händel ausgebildet, und ist eine solche, wo die Singstimme nicht als absolut herrschend auftritt, sondern nur ihren contrapunktisch zugemessenen Antheil am Tongebilde erhält, eben so wie die mitherrschenden Bogeninstrumente, wo sie also mehr instrumentalisch wirkt. Ein weiterer Arien-Styl ist der konzertirende, wo ein Instrument (Blas- oder Saiteninstrument) in kantablen Wettstreit mit der Stimme gesetzt wird; Mozart hat mehrere Meisterwerke dieser Art geschaffen und auch Bach hat schon dergleichen Arien geliefert (z. B. in der Matthäus-Passion). Der Bravourarien-Styl ist schon von den Neapolitanern eingeführt worden und ist der, welcher dem Sänger vorzugsweise Gelegenheit giebt, seine Fertigkeit in Passagen u. s. w. zu entfalten; er ist nicht zu verwerfen, wenn neben dem Bravourgesang auch das Kantabile seine Rechte behält. Mozart ist auch in diesem Style meisterhaft. Endlich ist noch die syllabische oder Parlando-Arie zu erwähnen (Aria parlante), welche in der komischen Oper ihren Platz hat; sie schließt das Melisma fast ganz aus und hat auf jeder Textsylbe nur eine Note bei einem vorwiegend schnellen Tempo; Meisterwerke darin haben Paisello, Rossini, Cimarosa

Digitized by Google

u. s. w. geliefert. Ob die Arie mit einem Ritornell beginnt oder nicht, hängt vom Text, von der Situation und vom Geschmack des Kompositeurs ab. Die gangbarste Erklärung der Entstehung des Wortes „Arie" ist: daß es vom ital. Aria (Luft) herstamme; daß sie ziemlich ungenügend ist, räumen wir gern ein.

Ariëtta, Diminutiv von Aria, eine minder breit ausgeführte Arie, der eine einfachere Gemüthsstimmung zu Grunde liegt.

Arigoni, Giovanni Giacomo (spr. Dschow—Dscha—), ein weitberühmter Komponist zu Anfang des 17. Jahrhunderts, wahrscheinlich zu Venedig, von dessen Werken sich außer hier und da einigen Madrigalen für zwei und drei Stimmen heutzutage nichts mehr vorfindet. Concerti di Camera (Venez. 1635) von ihm, die als vorzüglich gerühmt werden, waren bis 1794 in Kopenhagen aufbewahrt, wo sie der bekannte große Brand verzehrte.

Arīon, geb. zu Methymba auf der Insel Lesbos, lebte um 700 v. Chr. und war der größte Cytherspieler (Citharöde) seiner Zeit, der auch nach dem übereinstimmenden Zeugniß der Alten den Dithyrambus (s. d.) erfunden hat. Die Sage, welche ihn einen Sohn des Neptun und der Nymphe Oncäa sein läßt, erzählt folgende Begebenheit aus seinem Leben: Von Korinth aus, wo A. am Hofe des Königs Periander lebte, reiste er nach Sicilien, wo er sich durch seine Kunst große Reichthümer erwarb; auf der Rückreise beschloß das Schiffsvolk, angelockt durch seine Schätze, sich derselben zu bemächtigen und ihn in's Meer zu werfen. Von diesem schändlichen Entschluß setzte ihn Apollo durch einen Traum in Kenntniß, und da alle Mittel, die Barbaren umzustimmen, vergeblich waren, bat er nur noch um die Vergünstigung, sein Sterbelied singen zu dürfen. Dies wurde ihm gestattet: er trat also an die Spitze des Schiffes, stimmte einen wunderschönen Gesang unter Begleitung seiner Cither an und sprang dann in's Meer; der Zauber seiner Töne aber hatte eine Menge von Delphinen um das Schiff versammelt; einer davon nahm ihn auf den Rücken und trug ihn wohlbehalten an's Land. Es ist selbstverständlich, daß mit dieser Sage die Macht der Musik über alles Lebende symbolisirt ist. Dichtkunst und Malerei haben den Stoff vielfältig benutzt; vergl. Ovid, A. W. Schlegel, und von Malern Albr. Dürer, Rubens u. s. w.

Ariōso, ein arienmäßiger kurzer Gesang, der zumeist innerhalb eines größern Recitativs auftritt und dieses an denjenigen Stellen unterbricht, wo sich die Empfindung zum Lyrischen erhebt. Das A. kann auch für sich allein bestehen und es fällt dann mehr mit der Cavatine, Ariette (s. o.) zusammen.

Ariosti, Attilio, ein Dominikanermönch, um 1660 in Bologna geb., Komponist und seiner Zeit viel gerühmter Virtuos auf dem Violoncell und der Viole d'Amour. Er scheint vom Papste einen Dispens erhalten zu haben, demzufolge er auch für's Theater arbeiten durfte; 1696 führte er zu Venedig seine erste Oper „Dafne" auf; zwei Jahre darauf ging er als Kapellmeister der Kurfürstin von Brandenburg nach Berlin, wo er mehrere Jahre blieb und Opern, theils im Style Lulli's, theils in dem Scarlatti's setzte. 1716 ging er nach London, wo er im Anfang mit einigen Opern, z. B. Lucius Verus, Coriolan viel Glück machte, dann aber durch den großen Händel vollständig verdunkelt wurde und in die drückendste Noth gerieth, der er nur durch eine auf Subskription veranstaltete Herausgabe von Kantaten ab-

Digitized by Google

helfen konnte. Er verschwindet von da ab aus der Musikgeschichte und endete sein Leben in Italien. (16 Opern, Lektionen für Viole d'Amour, Oratorien u. s. w.)

Aristīdes Quintilianus, ein griechischer musikalischer Schriftsteller, der nach Einigen zu Hadrian's, nach Anderen zu Augustus' Zeiten gelebt haben soll, und dessen Werk: *περὶ μουσικῆς* (von Meibom u. d. Titel: De Musica, Libr. III. herausgegeben) mit zu dem Klarsten und Befriedigendsten gehört, was über die Musik der Griechen auf uns gekommen ist.

Aristotĕles, der berühmte Philosoph und Erzieher Alexander des Großen, geb. zu Stagyra in Macedonien 384 v. Chr. und gest. 322, hat in mehreren seiner Schriften mit großem Scharfsinn der Musik gedacht.

Aristoxĕnos, ein Schüler des Aristoteles, geb. zu Tarent gegen 330 v. Chr., einer der berühmtesten und wichtigsten musikalischen Schriftsteller der Alten. Er war der erste, welcher der Meinung Pythagoras' (s. d.) entgegentrat: daß die Musik und deren Grundregeln nach den Zahlen und Proportionen beurtheilt werden müssen, jene also einen wesentlichen Theil der reinen Mathematik ausmache; A. widersetzte sich diesem System und behauptete, daß für die Werke der Tonkunst nur der innere Sinn und dessen Affection, für die Mittel derselben aber, für die Töne und ihre Verhältnisse, nur der äußere Sinn, das Ohr, als Schiedsrichter anerkannt werden dürfe. Mit ihm fing also der Streit zwischen Mathematikern und Musikern an, der bis in die Neuzeit hineingedauert hat, und bei dem man auf beiden Seiten Recht und Unrecht gehabt hat. Von A.'s musikalischen Schriften sind uns nur übrig geblieben: Harmonicorum Elementorum Libri III. (die beste Ausgabe davon ist in Meibom's „Alte musik. Schriftsteller", Amsterd. 1652) und Fragmenta de Rhythmica, herausgegeben 1785 von Abt Morelli in Venedig. Schließlich wollen wir noch bemerken, daß A. auch für das Praktische der Musik wirkte; so vermehrte er die vorhandene Skala von 15 Saiten noch um 3 andere und bereicherte die Notenbenennungen durch Hinzuthuung neuer Buchstaben.

Arithmetische Theilung der Octave, s. Theilung.

Arkadische Dionysien, waren bei den Alten gewisse Feste, bei denen Jünglinge und Knaben kleine dramatische Stücke, die mit Musik und Tanz begleitet waren, aufführten.

Armarius heißt in den Klöstern gewöhnlich der Vorsänger bei dem Kirchengesange, der zugleich die Kirchenbücher und sonstige der Kirche zugehörende Gegenstände in Verwahrung hat.

Armer la clef (spr. Armeh la klee), heißt bei den Franzosen das Hinzuschreiben der Vorzeichnungen nach dem Schlüssel.

Armonioso (vom ital. armonīa), harmonisch, übereinstimmend, sanft fließend, wohlklingend.

Armsdorff, Andreas, geb. zu Mühlberg bei Gotha 9. Sept. 1670, gest. 31. Dec. (nach Fétis 13. Juni) 1699, war Organist an mehreren Kirchen in Erfurt und zuletzt an der Kaufmannskirche daselbst. Trotz seines nur 28jährigen Lebenslaufes hat er doch eine Menge Kirchen- und Kammerkompositionen verfaßt, die als sehr angenehm und ungekünstelt gerühmt werden, aber meistens nicht im Druck erschienen sind.

Digitized by Google

Arnaud, Abbé François (spr. Arnoh—Frangßoa), zu Aubignan bei Carpentras 27. Juli 1721 geb. (nach Gerber u. A. 1730), Bibliothekar des Grafen von Provence, Mitglied der französischen Akademie zu Paris u. s. w., war einer der gebildetsten Männer, die Frankreich im vorigen Jahrhundert besaß. Er war ein eifriger Anhänger Gluck's und verfocht dessen Opernreformation gegenüber den Piccinisten mit großer Sachkenntniß und Schärfe in Brochüren und Journalartikeln. Von seinen übrigen musikalischen Schriften führen wir einige an: Lettre sur la musique à Mr. le Comte de Caylus (Paris 1754), Réflexions sur la musique en général, et sur la musique française en particulier; Essai sur le mélodrame ou drame lyrique. Er starb zu Paris 2. Dec. 1784.

Arne, Thomas Augustin, geb. 1710 zu London und gest. daselbst 1778, Dr. der Musik und der bemerkenswertheste Musiker, den England im 18. Jahrhundert hervorgebracht. Sein Vater war ein Tapezierer, der ihn durchaus zum Juristen gebildet haben wollte; aber schon auf der Schule (Eton-College) war seine Neigung zur Musik so übermächtig, daß er die Nächte dazu benutzte, um sich auf der Flöte und dem Spinett zu üben. Er arbeitete zwar mehrere Jahre bei einem Advokaten, trieb aber immer dabei Musik, studirte Komposition und Violinspiel, und endlich mußte sein Vater seiner Neigung nachgeben und ihn die Musik gänzlich zu seinem Beruf wählen lassen. Nun warf er sich mit aller Macht auf die Opernkomposition und unterrichtete daneben seine Schwester und seinen jüngern Bruder im Gesang. „Rosamond" von Addison war die erste Oper, mit der er auftrat und die viel Glück machte, namentlich durch den Gesang seiner Schwester; dann kam die Operette „Tom Thumb, or the opera of operas" und 1738 der „Comus" von Milton, in dem er englische und schottische Nationalmelodieen theils anbrachte, theils nachbildete, im deutschen Style oder im italienischen arbeitete und überhaupt auf alle Art auf das Wohlgefallen des Publikums spekulirte. Wenn gleich diese Mixtur von allen möglichen Arten und Stylen nicht so hoch anzuschlagen ist, wie von vielen Engländern damals geschehen ist (namentlich um Händel Opposition zu machen), so ist doch nicht zu leugnen, daß dadurch der Geschmack des englischen Publikums erweitert wurde und die einseitige Plünderung und Nachahmung Händel's und Purcell's in etwas aufhörte. Nachdem A. mit seiner Frau (Cäcilie geb. Young, eine vortreffliche Sängerin und Schülerin Geminiani's) während zweier Jahre in Irland mit Beifall aufgetreten war, wurde er 1745 als Kompositeur für die Vauxhall-Gärten angestellt und machte durch kleinere Sachen: Ballads, Dialogues, Duetts, Trios ungeheures Glück; besonders wurde ein kleiner Dialog, Colin and Phoebe, während dreier Monate alle Abende wiederholt. Im J. 1762 komponirte er die Oper Artaserse von Metastasio, die in's Englische übersetzt worden war und warf sich dabei vollständig dem italienischen Bravourstyl in die Arme, indem er alle seine Eigenthümlichkeit (die sich namentlich in den oben erwähnten Vauxhall-Kompositionen am meisten gezeigt hatte) dem Glanze und der Sucht zu Gefallen aufopferte. Im Ganzen hat er 30 theils ernste, theils komische Opern geschrieben, auch Oratorien, die aber unendlich blaß und mager gegen die Händel'schen sind, so viel Mühe sich auch die engl. Biographen A.'s gegeben haben, ihnen Großartigkeit der Erfindung und Ausführung zu vindiciren. Nach Einigen soll auch A. die Melodie zum engl. Volksliede „Rule Britannia"

Digitized by Google

verfaßt haben. Sein Sohn Michel war ebenfalls Opernkomponist und sein bestes Werk ist „Cymon“; er war 1741 in London geb. und starb nach Fétis um's Jahr 1806.

Arnold. Dieses Namens hat es viele Musiker gegeben; einige der Bedeutendern wollen wir hersetzen. 1) Carl A., den 6. Mai 1794 zu Neukirchen bei Mergentheim in Würtemberg geb.; ausgezeichneter Klavierspieler und gründlicher Komponist, Schüler von Aloys Schmidt in Frankfurt a. M. und Hofrath André in Offenbach. Er ist viel gereist, und überall hat seine Fertigkeit und Sauberkeit im Spiel sich Freunde erworben, wobei nicht zu verhehlen ist, daß seinem Vortrag die Innigkeit und das Feuer nicht genug inwohnten. In seinen Kompositionen war er nicht sehr originell in der Erfindung; doch ist sein Styl korrekt und fließend. (Sonaten, Fantasieen, Variationen, Sextuor, Quartett; auch eine ernste Oper „Irene“, die in Berlin aufgeführt wurde, aber kein Glück beim Publikum machte.) — 2) Johann Gottfried A., geb. den 15. Febr. 1773 zu Niedernhall bei Oehringen, wo sein Vater Schullehrer war. Er wurde in seinem 12. Jahre dem Stadtmusikus zu Künzelsau in die Lehre gegeben und übte sich zumeist auf dem Violoncello; 1789 hatte er seine Lehrzeit überstanden, trat 1790 beim Hof- und Stadtmusikus in Wertheim in Kondition und machte schon mehre Ausflüge als Virtuose. Doch erhielt er erst durch Willmann in Regensburg den ersten wahrhaft fördernden Unterricht und konnte größere Städte, wie Berlin und Hamburg besuchen, an welchem letztern Orte er Bernh. Romberg's Bekanntschaft machte und von diesem großen Künstler profitirte. Sein Spiel wurde immer vollkommner und 1798 wurde er als erster Violoncellist am Theater in Frankfurt a. M. angestellt. Nun studirte er mit rastlosem Eifer Komposition und setzte für sein Instrument, wie für Flöte, Harfe u. s. w. viele schätzenswerthe Sachen. Er genoß leider nicht lange die Gunst des Publikums, denn schon am 26. Juli 1806 starb er an einer Lungenkrankheit. (Konzerte, Duos, Trios für Violoncello, Konzert für 2 Flöten u. s. w.) — 3) Samuel A., Dr. der Musik und Königl. Hoforganist und Komponist zu London; nach Gerber wurde er 1739, nach Fétis 1740 (den 10. Aug.) geboren. Letzterer bestreitet auch, daß A. in Deutschland geb. und ein Schüler Händel's gewesen sei. Die Engländer zählen ihn unter ihre musikalischen Berühmtheiten; wir aber müssen die extravaganten Lobsprüche, die ihm seine Biographen ertheilen, dahin moderiren, daß er zwar ein gründlicher, aber ziemlich trockner Kompositeur gewesen ist, bei dem man nicht begreift, wie sich das damalige Publikum hat an 40 und mehr Opern und Intermezzi gefallen lassen können. Jedenfalls sind seine 7 Oratorien (darunter die Heilung Saul's, Abimelech, der verlorene Sohn) und seine sonstigen Kirchenstücke viel besser als seine Opern. Sein Hauptverdienst für uns besteht in der Besorgung der Ausgabe von Händel's Werken in 36 Fol.-Bänden, die unter den Auspicien des Königs zu London 1786 erschien; sie ist prachtvoll ausgestattet, aber nicht ganz frei von Fehlern. Schließlich bemerken wir noch, daß A. als Dirigent eines großen Rufes genoß und u. A. die seit 1784 gestifteten großen Musikaufführungen zu Ehren Händel's leitete; er starb den 12. Octbr. 1802 und wurde mit allen Ehren in der Westminsterabtei begraben. — 4) Erwähnen wir noch des Dr. der Rechte Ignaz Ferd. A., geb. zu Erfurt 1779 und gest. 1812. Von ihm sind wahrscheinlich die 1809 erschienenen Charakteristiken

Digitized by Google

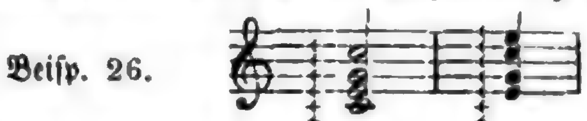
von Haydn, Mozart und mehrern anderen großen Künstlern; auch hat er ein schätzenswerthes Buch unter dem Titel: Der angehende Musikdirektor, oder die Kunst ein Orchester zu bilden, verfaßt.

Arnould, Sophie (spr. Arnu), ausgezeichnete Sängerin und Schauspielerin, geb. zu Paris den 14. Febr. 1744 in derselben Stube, in welcher in der Bartholomäus-Nacht der Admiral Coligny ermordet wurde. Ihr Vater hielt ein Hôtel garni und ließ ihr eine gute Erziehung geben; eine der Prinzessinnen hörte sie zufällig im Kloster Val de Grace die Abendmesse singen und wurde von ihrer schönen Stimme bezaubert. Auf den Antrieb der hohen Dame mußte sie der Intendant der Königl. Kapelle überreden, sich zur Theatersängerin förmlich ausbilden zu lassen, und erhielt sie die berühmte Clairon in der Action und Mlle. Tel im Gesang zur Lehrerin. Den 15. Decbr. 1757 debutirte sie an der großen Oper mit glänzendem Erfolg und blieb von da an bis zum Jahre 1778, wo sie sich von der Bühne zurückzog, die Königin dieses Theaters. Ihre Stimme war weich und rührend und ihr Vortrag voll wahren Ausdruckes, so wie ihr Spiel von entzückendster Grazie und Lebendigkeit. Zudem hatte ihre äußere Erscheinung etwas außerordentlich Reizendes, und ihr Geist und Witz eine solche glänzende Schärfe, daß sogar ihre Einfälle und mündlichen Epigramme gesammelt wurden; so konnte es nicht fehlen, daß Männer, wie selbst d'Alembert, Diderot, Rousseau, Helvetius u. s. w. sich um sie versammelten und ihre Cirkel besuchten. Daß sie viele galante Sünden auf dem Gewissen hatte, verhehlte sie selbst nicht, sagte sie doch zu dem Priester, der ihr die letzte Oelung reichte: Ich bin wie die h. Magdalena, viele Sünden werden mir vergeben werden, denn ich habe viel geliebt. Sie starb im Jahre 1803.

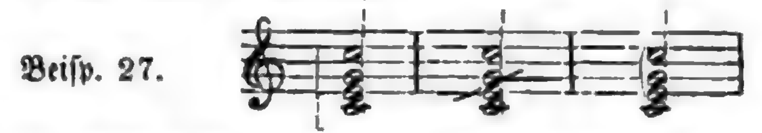
Arpa (ital.), s. Harfe.

Arpanetta, der ital. Name für Spitzharfe, s. d. und Harfe.

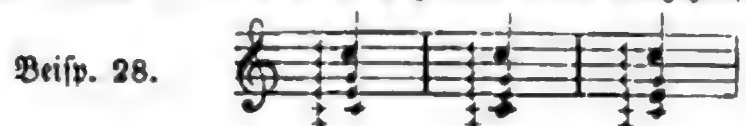
Arpeggio, Arpeggiatur, Arpeggiren (spr. —pedscho, —pedschatur), franz. Arpège (spr. Arpäsch'), ist von Arpa abgeleitet und bedeutet das Vortragen von Accorden nach Harfenweise, das Brechen von Accorden, wobei nämlich die Töne desselben nicht zusammen, sondern nach einander angegeben werden. Diese Spielweise kann nur auf Klavier- und Geigeninstrumenten geschehen, und wird zumeist durch das Zeichen ⸾ , welches dem Accord vorgesetzt wird, angedeutet, z. B.:

Beisp. 26. 

Früher wurde die A. auch durch: [, oder durch einen schrägen Strich durch die Töne oder durch einen Bogen bezeichnet, z. B.:

Beisp. 27. 

Sollen bei der Brechung gewisse Haupttöne gehalten werden, d. h. sollen auf ihnen die Finger länger ruhen, so werden sie durch größere Noten ausgezeichnet, z. B:

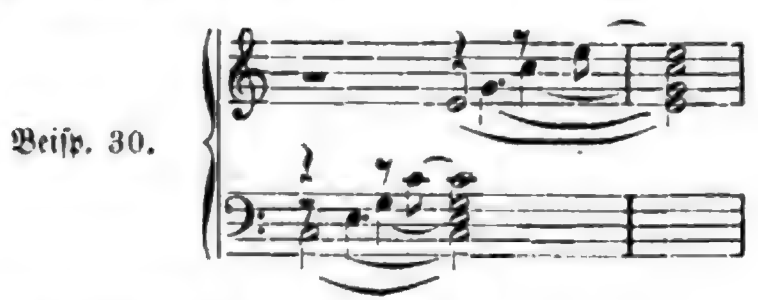
Beisp. 28. 

Digitized by Google

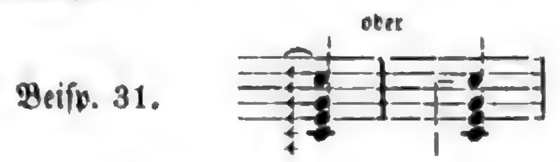
Doch wird diese letztere Art der Brechung zumeist in langsameren Stücken vorkommen; in schnellerm Tempo wird gar kein Ton gehalten, und wenn dies ja geschehen soll, bedient man sich heutzutage lieber des Vorschlages (s. d.), und schreibt z. B.:

Beisp. 29. u. s. w.

Das schnellere oder langsamere Nacheinander-Anschlagen (Arpeggiren, Harpeggiren, Arpeggiato) der Accordtöne richtet sich nach dem jedesmaligen Charakter des Stückes oder Satzes; früher schrieb man bei langsamen Sätzen die Brechung vollständig nach dem Werthe der einzelnen Noten hin, z. B.:

Beisp. 30.

man sieht aber, wie beschwerlich das für's Auge ist.

Auch waren früher Arpeggien von oben nach unten im Gebrauch und man bezeichnete diese folgendermaßen:

Beisp. 31. 

Jetzt sind sie aber außer Mode gekommen und man arpeggirt nur noch von unten nach oben. Bei Geigeninstrumenten sind die Arpeggien noch wirksamer als auf dem Klavier; sie werden aber da nicht als gleichsam ruhende Accorde gebraucht, sondern als schnellere Figuren, die in den mannichfaltigsten Stricharten auftreten, z. B.:

Beisp. 32.

u. s. w. u. s. w.

Arpeggirte Bässe, Harfenbässe, auch Albertische Bässe genannt, sind Begleitungen, bei denen ein Accord zerlegt und zu gewissen Figuren gestaltet auftritt, und wo der Grundbaßnote einige oder alle Töne des Accords in verschiedener Weise nachschlagen, z. B.:

Beisp. 33.

u. s. w. bis in's Unendliche (s. übrigens Alberti).

Arpichord, ist ein Klavierinstrument, bei dem durch kleine an die Saiten anstoßende und an den Tasten befestigte Häkchen von Messing ein harfenähnlicher Ton hervorgebracht wird. Es ist nie sehr in Gebrauch gekommen und wird selten noch gefunden. Dann ist A. auch der Name eines Zuges an alten Flügeln, vermittels dessen ein kreischender Ton hervorgebracht wurde, dessen Unannehmlichkeit man bald fühlte und darum den Zug abschaffte. Endlich versteht man auch unter A. ein Spinett (s. d.).

Arpinella (Diminutiv von Arpa), eine kleine Harfe.

Arquier, Joseph (spr. Arkieh), 1763 in Toulouse geboren und 1816 in Marseille gestorben. Er war theils in letzterer Stadt, theils an den Theatern Molière und Montansier in Paris Operndirigent und hat mehrere kleine Opern wie z. B. Le mari corrigé, L'hôtellerie de Sarzana, les deux petits troubadours geschrieben, in denen sich Talent, aber ohne Gründlichkeit zeigt.

* **Arrangiren**, und davon abgeleitet Arrangement (spr. Arrangschiren, Arrangschemang), ist das Einrichten oder Umsetzen eines Tonstücks für andere Instrumente, sowohl der Zahl wie der Art nach, als für welche es ursprünglich gedacht war. Es giebt eigentlich nur zwei Gesichtspunkte, unter denen das A. entschuldigt werden kann: erstens die Nothwendigkeit, die, um nur Eins anzuführen, z. B. kleinere Orchester zwingt, reich instrumentirte Stücke ihren Kräften gemäß zu reduciren, und zweitens das Bedürfniß, Sachen überhaupt sich zugänglicher zu machen und sie in ihrem Ideen-Inhalt zu prüfen und kennen zu lernen. In letzterer Beziehung spielen die Klavierauszüge (s. d.) eine bedeutende Rolle und sind auch in der That fast unentbehrlich für die Kenntnißnahme größerer Werke, Opern, Oratorien u. s. w., von denen in sehr vielen Fällen gar keine Partitur vorhanden ist. Das A. verhält sich zur ursprünglichen Komposition wie der Kupferstich zum Oelbilde; man kann wohl Zeichnung und Gruppirung daraus erkennen, aber nicht das Kolorit, die belebende Färbung. Gegen die Auswüchse, daß man z. B. Sopran-Arien für Posaune oder Trompete, Lieder ohne Worte von Mendelssohn für ganzes Orchester, ganze Opern für zwei Violinen, oder gar Flöten arrangirt, muß man mit allen Kräften protestiren. In neuester Zeit ist auch eine neue Art des Arrangirens aufgekommen, die sich Transcription oder Paraphrase nennt und das zumeist die Klaviervirtuosen verschuldet haben. Da wird nämlich ein Lied, eine Arie u. s. w. hergenommen, mit allerhand Passagen-Saucen übergossen und zu einem Schau- und Glanzstück von des Virtuosen Fertigkeit umgestempelt. Leider ist unsre Zeit zu reich an dergleichen Odiosa, als daß man nicht daraus auf die eigentliche Unproduktivität schließen sollte.

Arriaga, Joh. Chrisost., zu Bilboa 1808 geb., ist nach Fétis' Zeugniß ein Musiker von den außerordentlichsten Anlagen gewesen, der aber leider nur sehr kurze Zeit lebte und schon im Jahre 1826 starb. Er kam in seinem 13. Jahre auf's Conservatorium nach Paris, nachdem er vorher schon ganz ohne Unterweisung eine spanische Oper geschrieben hatte, studirte unter Baillot Violine und bei Fétis Contrapunkt, und wurde 1821 schon Repetitor an der Harmonie- und Contrapunkt-Klasse. Er hat 3 Quartetten veröffentlicht, die sehr gerühmt werden; eine Ouverture, Sinfonie, Messe, ein Salve Regina und manches Andere noch ist im Mscr. vorhanden.

Arrigoni, Carlo, geb. zu Florenz in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts,

Digitized by Google

war ein großer Meister auf der Laute und gerühmter Komponist. 1732 wurde er nach London berufen, um mit Porpora Händeln zu verdrängen. Er konnte aber gegen diesen großen Meister nicht aufkommen, wie seine Oper „Fernando" bewies. Er verließ daher London wieder und kam im Jahr 1738 nach Wien, wo er seine Oper „Esther" aufführen ließ. Er starb gegen 1743 auf der Rückkehr nach seinem Vaterlande.

Arrivé, Henri l', ausgezeichneter Bassist an der Pariser großen Oper, woselbst er 1755 angestellt wurde, glänzte vorzüglich in Gluck'schen Opern. Im Jahre 1779 verließ er nebst seiner Frau, die ebenfalls eine vortreffliche Bravoursängerin an der genannten Oper war, die Bühne und starb im August des Jahres 1802, ungefähr 69 Jahre alt.

Arsis, im Gegensatz zur Thesis, die Bezeichnung der sogen. leichten (schlechten) Takttheile (s. Takt).

Artaria, ist die Firma einer berühmten Kunst- und Musikalienhandlung in Wien, deren Verlag seit 1780 sehr reich dotirt ist. Die Werke Mozart's, Haydn's wurden zuerst bei A. gedruckt und ihnen schlossen sich in neuerer Zeit viele der besten Werke von Beethoven, Hummel, Moscheles, Mayseder, Rossini u. v. Andern an. Die Stifter des Geschäfts sind die Brüder Cesare, Domenico und Giovanni A., und der jetzige Besitzer ist August A.

Arteaga, Stefano, geb. zu Madrid um 1750, ein gelehrter Jesuit, der den größten Theil seines Lebens in Italien zubrachte, wo er auch, und zwar in Bologna, sein berühmtes Werk: Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano dalla sua origine sino al presente im Jahre 1783 herausgab. Man versichert, daß A. in der Musik selbst ganz unwissend gewesen, und daß sein Buch nur eine Kompilation aus den Sammlungen und Notizen des Padre Martini (s. d.) sei; daher sich auch viele Irrthümer in Bezug auf das specifisch Musikalische vorfinden, und der Leser sehr auf seiner Hut sein muß. Forkel hat das Buch unter dem Titel: Geschichte der ital. Oper von ihrem Ursprung bis auf jetzige Zeit (Leipzig 1789, Schwickert) übersetzt und mit vielen Anmerkungen und Berichtigungen versehen. Im Mnscr. hat A. noch hinterlassen: Del Ritmo sonore e del Ritmo muto degli Antichi, Dissertazioni 7.

Artemisien, dasselbe was Ephesien (s. d.).

Arthmann, ein deutscher Instrumentenmacher, der zu Ende des vorigen Jahrhunderts zu Wechmar bei Gotha lebte und sehr gute Violinen verfertigte, die nur von den subtilsten Kennern von den Cremonesern unterschieden werden können.

Arthur aux Coûteaux oder **Auxcousteaux** (spr. — oh Kutoh), war Kapellmeister am Kollegiale zu St. Quentin und an der heiligen Kapelle zu Paris, und lebte um 1630. Er war einer der gerühmtesten Kirchenkomponisten seiner Zeit. Fétis führt eine große Anzahl Messen u. a. Kirchengesänge von ihm an.

Artikuliren, Artikulation (abgeleitet vom lat. articuli, Gliedchen), die Gliederung der Töne beim Gesang, die Verbindung des rein musikalischen Klanges mit der Wortaussprache.

Artot (spr. Artoh), Joseph, geb. zu Brüssel den 4. Febr. 1815, ein eleganter Geiger aus der neuern französischen Schule. (Airs variés, Fantasieen u. s. w.)

Digitized by Google

Artus, ein Meister auf der Laute und Hofmusikus Kaiser Maximilian I., der ihn ganz besonders werthschätzte.

Artusi, Joh. Maria, Kanonikus von St. Salvatore in Bologna, blühte um 1590. Er war der Erste, der ausführlich und gründlich die Lehre vom Generalbaß und Contrapunkt abhandelte in seinem Werke: L'arte del Contrapunto del Rever. D. G. Maria Artusi, nuovamente ristampata, e di molte nuove aggiunte u. s. w. 1589, Venez. Ein anderes wichtiges Werk von ihm ist: L'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna Musica, raggionamenti dui, nei quali si ragiona di molte cose utili e necessarie ai moderni Compositori Venez. 1600, worin er hauptsächlich die damals in Konzerten üblichen Instrumente beschreibt; im zweiten Theile dieses Werkes beschäftigt er sich mit Streitigkeiten über harmonische Gegenstände und eifert namentlich gegen die Neuerungen, die damals von Monteverde eingeführt wurden.

As, der durch ein b erniedrigte Ton A, die neunte Stufe der diatonisch-chromatischen Tonleiter. Das mathematische Verhältniß des Tones As zum Grundtone C ist bei unserer temperirten Tonstimmung $^{81}/_{128}$.

Aschenbrenner, Christ. Heinr., geb. den 29. Decbr. 1654 zu Altstettin und gest. den 13. Decbr. 1732, war einer der besten Violinspieler seiner Zeit. Den ersten Unterricht erhielt er von seinem Vater (der Rathsmusikus in Altstettin und früher Wolfenbüttel'scher Kapellmeister war), kam als vierzehnjähriger Knabe zu dem berühmten Theile, um Komposition zu studiren und ging schließlich nach Wien zum Kapellmeister Schmelzer. Im Jahre 1677 erhielt er als Violinist Dienste in der Kapelle des Herzogs von Zeitz, und vier Jahre später, als dieser gestorben war und die Kapelle entlassen wurde, wandte er sich nach Wolfenbüttel, wo er auf Rosenmüller's Empfehlung eine Anstellung erhalten sollte, die aber durch den Tod dieses seines Gönners zu Nichte gemacht wurde. Nun wurde er 1683 beim Herzog von Merseburg angestellt und fing an, Kunstreisen zu machen, die seinen Ruf weit verbreiteten und vermehrten; 1690 spielte er in Wien vor dem Kaiser, dem er auch eine Kollektion Violinsonaten dedicirt hatte, und wurde von ihm reich beschenkt. Seine Stelle in Merseburg bekleidete er nicht lange, denn auch hier starb der Herzog und die Kapelle wurde aufgelöst; er war wieder einige Jahre brodlos, bis er 1695 in Zeitz als Musikdirektor angestellt wurde, und blieb daselbst bis 1713; zu dieser Zeit erhielt er die Berufung als Kapellmeister des Herzogs Moritz Wilhelm von Merseburg, bekam auch seine Entlassung vom Zeitzer Herzoge mit der Bedingung, die Oberaufsicht über die dortige Hofmusik zu behalten und jährlich einige Male dort zu spielen. Nachdem er 6 Jahre in diesen Verhältnissen gelebt hatte, wurde er mit einem Male, aus Gründen, die nicht bekannt geworden sind, im 67. Jahre seines Alters mit einer kärglichen Pension entlassen, ging nach Jena und lebte daselbst vom Unterrichtgeben u. s. w. bis an seinen Tod. Man kennt von ihm: „Gast- und Hochzeitsfreude, eine Sammlung von Sonaten, Präludien, Allemanden u. s. w. mit 3, 4, 5 und 6 Stimmen", erschienen 1763 und verschiedene Male aufgelegt.

Aschenbrenner, Sängerin, s. Krüger-A.

As dur, eine der 24 Tonarten unsres modernen Tonsystems, bei welcher der durch

Digitized by Google

ein b erniedrigte Ton A als Grundton angenommen ist. Sie hat vier b vorgezeichnet: vor h, e, a, d (also b, es, as und des).

Ashley (spr. Äschleh); dieses Namens hat es mehrere geschickte englische Musiker gegeben. Wir führen nur John A. an, der um 1780 in London lebte und geschickter Fagottist, Klavierspieler und Musiker überhaupt war. Er hat Duetten für Flöte, Sonaten für Pianoforte, Gesangstücke u. s. w. veröffentlicht. Noch ist zu bemerken, daß er der Erste war, der das auf Händel's Angabe verfertigte Doppelfagott blasen konnte.

Asioli, Bonifazio, ein bedeutender ital. Komponist, geb. den 30. April 1769 zu Correggio, fing schon in frühester Jugend an Musik zu studiren und wurde schon in seinem 13. Jahre zum Kapellmeister in seiner Vaterstadt ernannt; bis zu seinem 18. Jahre hatte er schon eine große Menge Messen, Kantaten, Arien, ein Oratorium, mehrere komische Opern und verschiedene Instrumentalsachen geschrieben. Vom Jahre 1787—1799 hielt er sich theils in Turin, theils in Venedig auf, und von letzterer Stadt ging er nach Mailand, wo er zum ersten Inspektor des 1809 neu errichteten Konservatoriums der Musik ernannt wurde. In dieser Eigenschaft blieb er bis zum Jahre 1813, wo er sich mit dem Titel eines Musikdirektors des Vizekönigs von Italien nach seiner Vaterstadt zurückzog und daselbst eine Musikschule errichtete. Seine Befähigung als Lehrer dokumentirte er in seinen theoretischen Werken: Trattato d'Armonia, Principi elementari, Dialogo sal trattato d'armonia, Preparazione al bel Canto, l'Allievo al Cembalo u. s. w. u. s. w. Wir können unmöglich die lange Reihe seiner Tonschöpfungen anführen und begnügen uns einfach damit, zu sagen, daß A. auf den verschiedensten Feldern der Musik Viel und Gediegenes geliefert hat. Von seinen Sachen wurde neben der Gesangsschule, die bei Schott in Mainz erschienen ist, sein Sonett: La campana di morte (Todtenglocke), in Deutschland am bekanntesten. Er starb nach langwieriger Krankheit am 18. Mai (nach Fétis 26. Mai) 1832 im 63. Jahre seines Lebens.

As moll, ist eine Tonart, die sieben b zur Vorzeichnung hat und wegen der dadurch entstehenden Beschwerlichkeit des Lesens nicht sehr gebräuchlich ist; man wendet statt ihrer die Tonart gis moll mit fünf Kreuzen Vorzeichnung an.

Asola, nach Walther: **Asula** (Giov. Matteo), war ein fleißiger und tüchtiger Komponist der palestrinischen Zeit, dessen Blüthezeit Gerber in die Jahre 1565—96 setzt. Er soll zumeist in Verona gelebt haben. (Viele Kirchenstücke, Madrigale und auch eine Oper „il Trionfo d'Amore".)

Asor oder **Asoor,** ein Saiteninstrument der alten Hebräer, von dem nicht entschieden ist, ob es harfen-, lauten- oder citherartig gewesen ist.

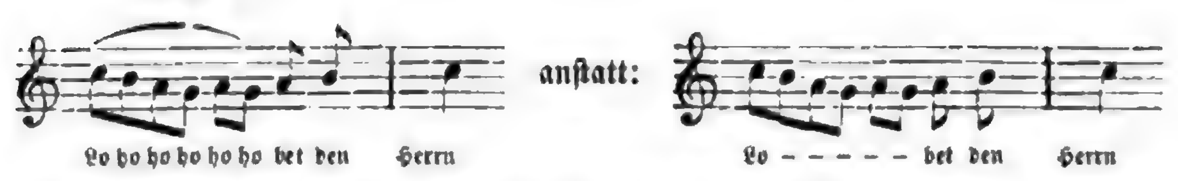
Asosra, ein althebräisches Blasinstrument, öfter auch Chazozeroth genannt (s. d. letztere).

Aspelmeyer, oder auch **Appelmeyer** genannt, Franz, Hofmusikus in Wien, starb daselbst den 9. August 1786 als berühmter und beliebter Balletkomponist. Auch hat er mehrere Opern und Streichduo's, Trio's und Quartetten geschrieben.

Aspiriren, hauchen, aushauchen, ist beim Singen das fehlerhafte Hervorstoßen eines Tones vermittels Angabe eines H vor einem Vokale, vor dem gar kein H steht. Am häufigsten wird dieser Fehler bei melismatischen Dehnungen einer Silbe begangen, und man hört sehr oft singen:

Digitized by Google

Beisp. 34.



Assai (ital.), sehr, wird der Tempobezeichnung als nähere Bestimmung beigefügt, und beschleunigt entweder wie molto die Bewegung, z. B. Allegro assai, sehr schnell, oder vermindert sie, z. B. Adagio assai — sehr langsam.

Assamenta, waren bei den alten Römern Versöhnungsgesänge, die sie an die Gottheiten Janus, Minerva, Juno u. s. w. zur Abwendung von allerhand Schäden oder Uebeln richteten. Ueber die nähere Einrichtung der A. ist nichts bekannt geworden.

Assaph, ein Sänger und Seher der Israeliten zu König David's Zeiten, auch Psalmendichter.

Assendelft, Gebrüder, waren berühmte und kunstreiche Orgelbauer aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, die in den Niederlanden viele Kirchen mit den größten und vortrefflichsten Werken ihrer Kunst schmückten. Sie waren in Leyden geb., über ihre näheren Lebensumstände aber ist nichts bekannt.

Aßmayer, Ignaz, geb. in Salzburg den 11. Febr. 1790, Schüler von Albrechtsberger, Michael Haydn und Eybler, ein tüchtiger Orgelspieler und Komponist für Kirche und Kammer. Im Jahre 1808 schon war er Organist am Stifte St. Peter in Salzburg, und 1815 ging er nach Wien, wo er unsres Wissens als Kapellmeister am Schotten-Stift und k. k. Hoforganist noch lebt. Fleißige Arbeit und fließender Styl zeichnen alle seine Arbeiten aus. (Opern: Kleopatra, Scipio, Messen, Graduales, Offertorien, Tedeum, die Oratorien „die Sündfluth" und „das Gelübde", Rondo's, Sonaten, Trio's u. s. w.)

Assouci, Charles (spr. Assußi), ein ausgezeichneter Lautenspieler und auch Dichter, geb. in Paris 1604, aber ein lasterhafter, übelberüchtigter Mensch. Interessant ist: Les amours d'Apollon et de Daphne, comédie en musique et en vers, 1650, darin Poesie und Musik A. zum Verfasser hat.

Astarita, Gennaro (spr. Dschennaro), um 1749 in Neapel geb., war ein ungemein beliebter Komponist von komischen Opern im vorigen Jahrhundert. Seine Manier hat Aehnlichkeit mit der des **Anfossi,** seine Melodien sind angenehm, ohne originell zu sein, und die Ensembles sind lebendig. Für die heroische Oper hatte er kein Talent. (In die 20 Opern, von denen in Deutschland öfter aufgeführt wurden: Circe e Ulisse, il Divertimento in campagna, il francese bizarro, il perruchiere.)

Aston (Hugh), war unter der Regierung Heinrich VIII. Organist in London und vielgeachteter Kirchenkomponist. Ein Tedeum von ihm befindet sich auf der Bibliothek zu Oxford.

Astorga, Emanuele d', wurde wahrscheinlich 1681 in Sicilien geboren. Sein Vater, einer der angesehensten Barone der Insel, war in eine Verschwörung gegen die spanische Herrschaft verwickelt und wurde 1701 in Palermo hingerichtet. Seine

Digitized by Google

Gattin und sein Sohn Emanuel wurden gezwungen, die Hinrichtung mit anzusehen — der Schmerz tödtete die Mutter und der Sohn verfiel in dumpfe Bewußtlosigkeit. Die Prinzessin Ursini, Oberhofmeisterin der Königin von Spanien, hatte Mitleid mit dem Jüngling und brachte es bei Philipp V. dahin, daß ihm in einem Kloster der spanischen Stadt Astorga im Königreiche Leon eine Zufluchtsstätte gewährt wurde. (Von daher schreibt sich auch wohl sein Name Astorga; seinen eigentlichen Familiennamen durfte oder wollte er wohl später nicht führen, und man hat ihn auch nie erfahren.) Hier im Kloster erholte er sich nach und nach von seinem Trübsinn und bildete sein Talent zur Musik auf's Sorgsamste aus, denn als er wieder in die Welt trat, war er ein vortrefflicher Sänger und Gesangskomponist. Zunächst finden wir ihn am Hofe des Herzogs von Parma, wo er durch ein Tasso-ähnliches Verhältniß mit einer Prinzessin zu vielen seiner besten ein- und mehrstimmigen Gesänge inspirirt wurde. Der Herzog, sobald er die Lage der Dinge durchschaute, entfernte ihn vom Hofe, sorgte aber für ihn, indem er ihm an den Kaiser Leopold I. Empfehlungen gab. Bis zu des letzteren Tode blieb er in Wien und durchreiste dann einen großen Theil von Europa, ohne aber sein Vaterland zu besuchen. Von seinem Auftreten in der Oeffentlichkeit hat man nur von Breslau aus eine Spur, wo er 1726 seine idyllische Oper „Daphne" aufführte. Sein Leben scheint er in einem Kloster Böhmens beschlossen zu haben, wenigstens ist Prag der letzte bekannte Ort, an dem er sich vor seinem Verschwinden aus der Kunstwelt aufgehalten hat. Von seinen Kompositionen ist das Stabat mater, das er wahrscheinlich in London geschrieben hat, da die Society of ancient Music daselbst lange Zeit die einzige Abschrift desselben besaß, bei uns am meisten bekannt geworden, und erst in neuerer Zeit ist wieder ein Abdruck davon erschienen; es ist in der That ein seelenvolles, inniges Werk. — Wir verweisen übrigens auf den 2. Band „für Freunde der Tonkunst" von Rochlitz (Leipz. 1825), dem wir die Fakten aus A.'s Leben entnommen haben; wo die novellistischen Zuthaten aufhören und wo die Wahrheit der Begebenheiten in dieser Erzählung über A. anfängt, ist nicht zu entscheiden, da Rochlitz gar keine Quellen angegeben hat.

Astrua, Giovanna, geb. um 1733, eine vorzügliche ital. Sängerin, die zuerst in Turin auftrat und ihre meisten Triumphe in Berlin feierte, wo sie mit einem Gehalt von 6000 Thlrn. jährlich angestellt war. Eine Brustkrankheit ließ sie ihre brillante Stellung nicht lange genießen, denn schon im Jahre 1757 mußte sie den mildern Himmel Italiens aufsuchen, um sich wieder herzustellen, starb aber daselbst schon im Jahre 1758.

A suo commodo, s. A. Präpos.

A suo bene placito, s. A. Präpos.

A tempo, s. A. Präpos.

Athanasius, Patriarch von Alexandrien, geb. daselbst im Jahre 296, ist insofern für die Musik von Wichtigkeit, als er durch seine Standhaftigkeit und Beredtsamkeit auf der Kirchenversammlung von Nicäa sich der Abschaffung der Kirchenmusik widersetzte, welche durch die Arianer beschlossen war. Er starb im Jahre 373 und hat auch Mehreres über Musik geschrieben.

Athenäus, ein griechischer Grammatiker, zu Naukratis in Egypten geb., unter

Digitized by Google

der Regierung Marc-Aurel's. Sein großes kompilatorisches Werk: Deipnosophistarum, sive coenae sapientium, das er in Alexandrien schrieb und das zum größten Theile noch erhalten ist, giebt äußerst schätzenswerthe Aufschlüsse über griechische Tonkunst und Musiker. Von näheren Lebensumständen des Athenäus ist Nichts bekannt. —

Athlothet (v. Griech. ἆθλον und τίθημι, Kampfpreis und festsetzen, bestimmen), auch Agonothet hieß bei den Griechen der Richter, welcher bei den öffentlichen Spielen und musikalischen Wettstreiten über die preiswürdigste Leistung entschied.

Athem holen, Athmen, Respiriren, beim Gesang, ist einer der wichtigsten Theile der Gesanglehre. Es wird eingetheilt: in das Ein- und Ausathmen und dazwischen das fortgesetzte Ein- und Ausathmen, meistens unwillkührliche (natürliche) Verrichtungen, aber auch (wie beim Gesang) unter der Gewalt des freien Willens stehend. Letzteres kommt vorzugsweise für unsern Zweck in Betracht, und kann man es das künstliche Athmen nennen. Dieses wird um so unschädlicher und besser vorgenommen, je mehr es sich dem natürlichen A. nähert; aus diesem Grunde ist wohl das in vielen Gesangstheorien angepriesene Athmen mit eingezogenem Bauche fehlerhaft und schädlich. Man gewöhne sich vor allen Dingen tief, unhörbar und schnell Athem zu fassen, diesen ruhig abfließen zu lassen und richtig zu vertheilen, und bei Vokalen vermeide man das fehlerhafte Aspiriren (s. d.). Ferner übe man sich den Athem lang auszuspinnen, und hat man darin Fertigkeit erlangt, so gebe man dem auf diese Weise gehaltenen Tone verschiedene Stärke. Bei zusammenhängenden Stücken suche man jeden zusammenhängenden mus. Gedanken in einem Athem zu singen, bei langen Phrasen spare man den Athem und nehme nur bei einem natürlichen Gedankenabschnitte frischen Athem. In Beziehung auf den Text gilt ungefähr Folgendes: Man trenne den Zusammenhang der Worte so wenig wie möglich und fasse wenigstens in einem Athem so viele Worte zusammen, als zusammen einen Sinn bilden; nach jeder Interpunktion, die mehr trennt, als ein Komma, hole man Athem und wenn in einer langen Phrase auf ein Komma ein Athemschöpfen nöthig wird, so lasse man dieses schnell geschehen; das Adjektiv darf nicht vom Substantiv und eben so wenig die Präposition von dem ihr nachfolgenden Worte getrennt werden, auch nicht das Pronomen vom Verbum und das Hülfsverbum vom Particip und Infinitiv. Kommt es vor, daß in langsamem Tempo ein zusammengesetztes Wort getrennt werden muß, so muß diese Trennung in die einzelnen Wörter geschehen, aus denen es zusammengesetzt ist. Endlich darf man den Zeitmoment, welcher zum Athemholen nöthig ist, nicht dem Tone, vor welchem dies geschieht, sondern hinter welchem es geschieht, abbrechen. —

A tre, s. A. Präpos.

Attácca, ist der Imperativ vom ital. attaccāre, anhängen, verbinden, und steht gemeiniglich am Schlusse einer Abtheilung eines größern Tonstückes und bedeutet, daß die darauf folgende Abtheilung unmittelbar folgen solle; oder es wird auch in der Bedeutung des Volti subito — Umwendens — gebraucht, jedoch selten. —

Attaignant, Pierre (spr. Attänjang), ein Buchdrucker in Paris im 16. Jahrh., soll der Erste gewesen sein, der in dieser Stadt Noten mit beweglichen Lettern gedruckt hat. Seine Drucke sind jetzt außerordentlich selten.

Digitized by Google

Attilio, s. Ariosti.

Atto, ist der ital. Name für Act, Aufzug (s. Act).

Attōre, ital., ist dasselbe was Acteur, (s. d.).

Attrīce, ital. (spr. Attritsche), dasselbe was Actrice (spr. Aktriße) s. Acteur.

Attwood (spr. Ättwudd), Thomas, englischer Komponist, 1767 geb.; der Prinz von Wales, der ihn als Chorknaben singen hörte, interessirte sich für ihn und schickte ihn später nach Neapel und Deutschland, um Komposition zu studiren. 1786 kam er nach London zurück, wurde bei der Privatmusik des Prinzen von Wales angestellt, wurde Organist an der St. Pauls-Kirche und 1796 Komponist der königl. Kapelle. Er hat zahlreiche Opern geschrieben, z. B. „the Smugglers", „Caernarvon Castle", die Operetten „poor Sailor," „adopted Child," und „Prisoner", dann Pianofortesachen, die in England große Verbreitung hatten, und zuletzt auch viele Kirchenstücke, von denen besonders das Anthem zur Krönung Georg's IV. sehr gerühmt wird. Sein Styl überhaupt soll geschmackvoll und rein sein.

Aubade (spr. Obad'), ist ein Morgenständchen, Frühständchen.

Auber (spr. Obehr), Daniel François Esprit, geb. zu Caen d. 29. Febr. 1784, auf einer Reise, die seine Eltern nach dieser Stadt machten, einer der wenigen glücklichen Sterblichen, die ein ganzes langes Leben hindurch einer ungeschwächten Popularität genießen und deren Reputation selbst von den Wellen einer so rasch dahinfluthenden Zeit, wie der unsrigen, nicht hinweggespült werden konnte. Welche Umwandelungen hat nicht das musikalische Bewußtsein seit Auber's erstem Auftauchen erfahren, wie viele Systeme und Theoreme sind schon seit dieser Zeit geboren und begraben worden! Und immer noch, inmitten und nach den konvulsivischsten Zuckungen der modernen Zeit und Kunst, hat sich der gewandte Franzose auf seinem Platze behauptet. Er ist zwar ein wenig älter geworden und muß zu allerhand Toilettenkünsten seine Zuflucht nehmen, um eine apparence de jeunesse zu erzielen; aber dasselbe graziöse Lächeln wie früher umspielt noch seinen Mund und er bezaubert noch immer durch seinen Esprit. Ihm, wie Rossini, hat man von deutscher Seite vielfach Unrecht gethan, indem man bei der Beurtheilung seines Talentes viel zu schwerfällig zu Werke gegangen ist, und den deutschen, gründlichen Maßstab an seine Werke gelegt hat, mitunter ganz vergessend, daß man eben einem Franzosen gegenübersteht, der nur für Franzosen geschrieben hat. Aus dieser seiner Nationalität erklären sich alle seine Vorzüge und Schwächen: er ist pikant, lebhaft, geistreich, mitunter selbst etwas kokett und geschwätzig, und vor allen Dingen will er sich und Andere amüsiren; aber freilich die Sentimentalität ist nicht seine Sache, und die Gemüthstiefe steht nicht in seinem Wörterbuche, wie man dieses Wort denn auch überhaupt vergeblich im ganzen Dictionnaire de l'Académie sucht; er kann die Seele nicht mit großen und schönen Bildern erfüllen und seine Muse ist keine prüde und strenge Göttin; aber er versteht in's volle, brausende Leben zu greifen und bewegt sich viel lieber im eleganten Salon unter geputzten Damen und Herren, als daß er den Mond anschmachtet und von romantischen Idealen träumt. Darum ist auch die komische Oper das Feld, auf dem er sich mit dem entschiedensten Glücke bewegt; hier ist seine mehr springende Melodieführung, seine scharf pointirte Rhythmik und pikante Harmonik ganz an ihrem Platze. Er hat zwar bekanntlich mehrmals zu großen, ernsten Opern

Digitized by Google

die Musik geliefert; aber meist sind das nur Anläufe geblieben und nur die „Stumme von Portici“ nimmt einen höhern Aufschwung und illustrirt bedeutsame Situationen mit bedeutsamer Musik. In wie fern die bewegte Zeit, vor der Juli-Revolution, in der Auber die „Stumme“ schrieb, auf ihn eingewirkt und in wie weit das glückliche Libretto den beispiellosen Erfolg unterstützt hat, kommt hier nicht in Betracht; genug ist, daß ein wunderbares Kolorit über der ganzen Oper verbreitet, die nationale Charakteristik ganz wundervoll getroffen ist, und daß eine kräftige und gesunde Empfindung durch das Ganze weht, wenn auch der rigorose Kritiker die Farben dick aufgetragen und die Ausarbeitung zum öftern etwas roh finden muß. Um wieder auf Auber's komische Opern zu kommen, so stehen unter diesen wohl der „Maurer und Schlosser“ und „Fra Diavolo“ obenan; in diesen zeigt er, daß er das Theater kennt, wie Keiner, und daß ihn stets der feinste und richtigste Takt bei Anlage und Ausführung der einzelnen Musikstücke leitet, daß z. E. nichts zu breit und prätentiös in der Form ist, daß Alles durchsichtig in der Instrumentirung erscheint u. s. w. u. s. w. — Sprechen wir nun von Auber's Leben, so ist darin und in seiner Entwickelung nichts besonders Auffälliges. Sein Vater war ein Kupferstichhändler in Paris und befand sich in guten Umständen; er ließ seinen Sohn die Musik nur zu dessen Vergnügen erlernen und hatte ihn eigentlich zum Kaufmann bestimmt. Mangel an Beruf für diesen Stand, so wie wohl auch der Umstand, daß der Vater in der Revolution sein Vermögen verlor, bewogen Auber wohl, sein musikalisches Talent förmlich auszubilden und sich der Leitung Cherubini's anzuvertrauen, nachdem er vorher schon sich vielfältig in Kompositionen versucht, Romanzen, Trios, und hauptsächlich Cello-Konzerte für den Violoncellisten Lamare, so wie auch einige kleine Opern (z. B. „Julie“) geschrieben hatte. Nach beendigten Studien komponirte er zuerst eine Messe (aus der einzelne Stücke später in die „Stumme“ übergingen) und debutirte mit einer einaktigen Oper „le Séjour militaire“ (1813), die aber nicht gefiel, eben so wenig wie eine zweite Oper „les billets doux et le Testament“. Erst mit der Oper: „la Bergère châtelaine“, und nachdem er von Rossini Vieles angenommen hatte, fing er an mehr zu gefallen, und schrieb nun „Emma“, „Leocadie“, „Leicester“ u. s. w., die aber nicht viel über Frankreich hinausgekommen sind. Seine erste Oper, die auch in Deutschland guten Erfolg hatte, war „das Konzert am Hofe“ und noch mehr „der Schnee“ (1824). Von da ab bis auf den heutigen Tag hat sich die Zahl seiner Opern in's Unendliche vermehrt; die meisten derselben gehören freilich in die Kategorie der „leichten Waare“ und „Fabrikarbeit“; aber einzelnes Anziehende ist doch immer darin, und man muß sich immer sagen, daß Auber mit Unbefangenheit trivial ist. Gänzlich durchgefallen ist eigentlich keine einzige seiner Opern in den letzten 30 Jahren, denn er hat dem Publikum durch das Schlag auf Schlag gebotene Neue so zu sagen kaum Zeit zum entschiedenen Mißfallen gelassen. Seine neuesten, erst in diesem und dem vorigen Jahre komponirten komischen Opern heißen „Jenny Bell“ und „Manon Lescaut“, und von den früheren führen wir als einige der besseren an: „Gustav oder der Maskenball“, „des Teufels Antheil“, „die Falschmünzer“, „die Krondiamanten“, „die Sirene“, „Marco Spada“, „der Feensee“, „Haydée“ u. s. w. ad infinitum. —

Auberlen, Samuel Gottlob, geb. den 23. Novbr. 1758 zu Fellbach bei

Digitized by Google

Stuttgart und gest. zu Ulm als Organist und Musikdirektor, wahrscheinlich um's Jahr 1825, nachdem er vorher in Zürich, Tübingen, Schaffhausen u. s. w. angestellt war. Er hat ansprechende Lieder und Tänze, Kantaten und auch ein Oratorium komponirt und auch sein vielfach bewegtes Leben selbst beschrieben unter dem Titel: Sam. Gottl. Auberlen's, Musikdirektor und Organist am Münster zu Ulm, Leben, Meinungen und Schicksale. —

Aubert (spr. Obähr); dieses Namens hat es einige Musiker gegeben 1) Aubert, Jakob, um 1727 Violinist an der großen Oper in Paris, und 1748 Intendant der Musik des Herzogs von Bourbon; im Jahre 1752 zog er sich zurück und starb den 19. Mai 1753. (Ballette, Kantaten, Violinsachen). 2) Aubert, Louis, ältester Sohn des Vorigen, geb. d. 15. Mai 1720, war ebenfalls Violinspieler und von 1755—71 erster Violinist an der großen Oper (an der Stelle seines Vaters). Er schrieb Violinsachen und mehrere Ballettstücke. 3) Aubert, Abbé Jean Louis, Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Paris den 15. Febr. 1731 und gest. d. 10. Novbr. 1814, hat sich durch eine polemisirende Schrift gegen Rousseau bekannt gemacht. 4) Aubert (—), bekannter unter dem Namen Auberti, war Violoncellist an der ital. Oper in Paris und hat mehrere Stücke für sein Instrument publicirt. 5) Aubert, Pierre François Olivier, auch ein Violoncellist, geb. zu Amiens im Jahre 1763; er hat zwei gute Schulen für das Violoncello und außerdem Streichquartetten, Sonaten, Duos für Violoncello veröffentlicht, desgleichen auch eine kleine Brochüre über Geschichte der Musik. —

Aubery du Boulley (spr. Oberi dü Bulleh), ein französischer Komponist, Guitarrenvirtuos und Klavierspieler, der viele ansprechende Sachen für diese Instrumente, so wie auch für Harmoniemusik u. s. w. geschrieben hat. Er war 1796 geboren und lebte noch im Jahre 1830. —

Aubigny von Engelbronner (spr. Obinjy), Nina, 1777 in Kassel geboren, war eine ausgezeichnete Contraaltistin und überhaupt vortreffliche Dilettantin. Sie war in Koblenz durch Sales gebildet und lebte zumeist bei ihrer Schwester, der Konsistorialräthin Horstig in Bückeburg, die ebenfalls sehr schön sang. In letztgenannter Stadt lernte sie eine geistreiche Dame kennen, die sich für eine englische Gräfin ausgab und von der sie überredet wurde, mit nach London zu gehen. Dort angekommen, erkennt sie in der vermeintlichen Gräfin eine Abenteurerin; sie trennte sich natürlich von ihr und gab Musikunterricht, bis sie einen Beamten der englisch-ostindischen Kompagnie und dessen Familie nach Bombay begleitete, von wo aus wohl Nichts wieder von ihr bekannt geworden ist. Sie hat ein äußerst schätzenswerthes Buch: „Briefe an Natalie über den Gesang" geschrieben, außerdem auch verschiedene Aufsätze in die Leipziger mus. Zeitung und Liederkompositionen geliefert. —

Aubin (spr. Obeng), Madame St., war eine ausgezeichnete und beliebte Sängerin an der Pariser komischen Oper, um's J. 1796. Sie war die Lehrerin ihrer Tochter, die im J. 1804 an der ital. Oper in Paris auftrat und ebenfalls ein Liebling des Publikums wurde. —

Audace (spr. audatsche), ist dasselbe, was ardito (s. d).

Audinot (spr. Odino), war um die Mitte des vorigen Jahrh. Sänger an der ital. Oper in Paris, und sehr gern gesehen vom Publikum. Er hat die Oper „le

Digitized by Google

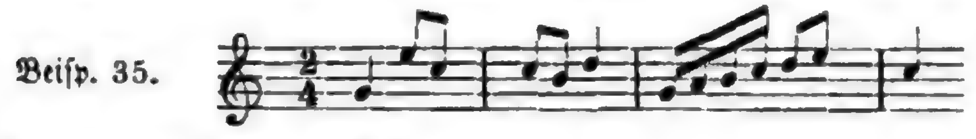
Tonnelier" gedichtet und komponirt, welche auch in Deutschland unter dem Titel „der Faßbinder" gegeben wurde. —

Auffschnaiter, Benedikt Anton, war zu Anfang des vorigen Jahrh. Kapellmeister in Passau und geschätzter Kirchenkomponist. Auf der Münchner Bibliothek werden mehrere seiner Werke, z. B. XII. Offerteroria sorgsam aufbewahrt.

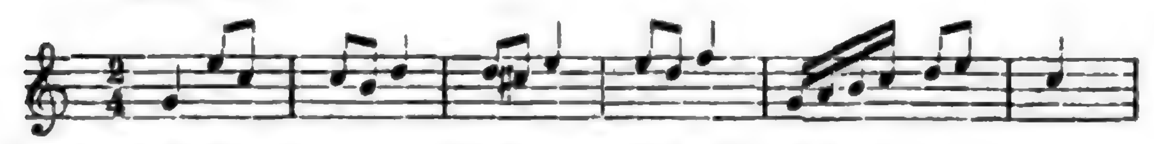
Aufführung eines Tonstückes, namentlich eines größern (z. B. einer Sinfonie, eines Oratoriums, einer Oper u. s. w.), ist die Versinnlichung desselben, die Darstellung aller seiner Theile durch das Medium der Tonwerkzeuge. Bedingungen einer Aufführung, die dem Tonstücke nach allen Seiten hin gerecht werden soll, sind: 1) richtige Ausführung (Exekutirung) aller vorgeschriebenen Tonfiguren, Passagen u. s. w.; 2) passende Vertheilung von Licht und Schatten, d. h. richtiges Beobachten von Stark und Schwach des Tones; 3) verständiges Eingehen in den Charakter des Stückes durch angemessene Wahl des Tempo, durch Hervorheben aller Hauptsachen in Melodik und Rhythmik, Harmonik und Instrumentation, und vor allen Dingen durch richtige Auffassung der Situation, sei diese nun bloße Gefühlssituation, oder sei sie dramatisch (äußerlich handelnd) veranschaulicht; 4) Berücksichtigung des guten Klanges im Allgemeinen, durch Wahl eines passenden Raumes, durch passende Besetzung der einzelnen Stimmen und Instrumente, Aufstellung und gute Beschaffenheit derselben; 5) eine energische und verständige Leitung (Direktion), welche die zu einer Aufführung vereinigten Kräfte genau kennt, sie zusammenhält und vermittels ihrer alle oben angedeuteten Bedingungen erfüllt. Bei kleinern Tonstücken gebraucht man den Ausdruck „Aufführung" nicht; man wählt dafür: Vortragen, Ausführen; daß dabei die erwähnten qualitativen Bedingungen eben so gut wie bei den größern Tonstücken gelten, versteht sich von selbst. —

Aufhalt, so viel wie Verhalt (s. d.).

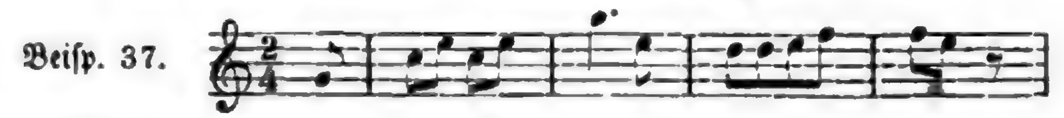
Aufhaltung, (lat. Suspensio), nennt man in der Musik die Verzögerung der Entwickelung eines Gedankens oder Satzes, oder das Aufschieben des förmlichen, vollkommenen Schlusses desselben. Dieses geschieht entweder durch Einschiebung von Takten, welche eine angefangene Notenfigur unmittelbar fortsetzen, z. B.: das Motiv



kann folgendermaßen aufgehalten werden:



oder durch einen mit der Cäsurnote eintretenden Anhang, z. B.:



wird folgendermaßen durch einen Anhang aufgehalten:

Digitized by Google

Beisp. 38.

(Letzteres fällt mit der Takterstickung [s. d.] zusammen). Ferner kann auch dieser melodischen Aufhaltung gegenüber eine harmonische stattfinden, und zwar durch Trugschlüsse (s. d.) und durch Verhalte (s. d.). Auch können einzelne Töne durch Vorschläge (s. d.) und durch Retardationen (s. d.) aufgehalten werden.

Auflösung, Resolutio, heißt in der Harmonielehre das Fortschreiten eines dissonirenden Akkords in einen consonirenden, und zwar geschieht dies Fortschreiten in stufenweiser Bewegung, je nach Art der dissonirenden Intervalle eine Stufe abwärts oder aufwärts. In manchen Harmonielehren wird die Auflösung eingetheilt in eine reguläre, d. h. wo die Dissonanzen im schlechten Taktheil vorbereitet und im schlechten wieder aufgelöst werden, und in eine irreguläre, d. h. wo die Dissonanzen nur durchgangsweise gebraucht werden, oder wo die Auflösung auf dem guten Takttheil geschieht. Heutzutage, wo es mit der Vorbereitung der Dissonanzen nicht streng genommen wird, macht man keinen Unterschied mehr zwischen regulärer und irregulärer Auflösung. Fortschreitungen von Dissonanzen zu Dissonanzen (Uebergehungen der eigentlichen Auflösung) heißen Ellipsen (s. Ellipsis). Dann versteht man auch unter Auflösung, eine durch ein Kreuz (♯) erhöhete, oder durch ♭ erniedrigte Note vermittels des Widerrufungszeichens (♮) wieder in ihren ursprünglichen Ton zu versetzen; daher heißt auch das ♮ (B-Quadrat, Bé-carré) auch Auflösungs- oder Aufhebezeichen. —

Aufschlag, auch **Aufstreich**, Arsis, (s. Takt und Taktschlagen).

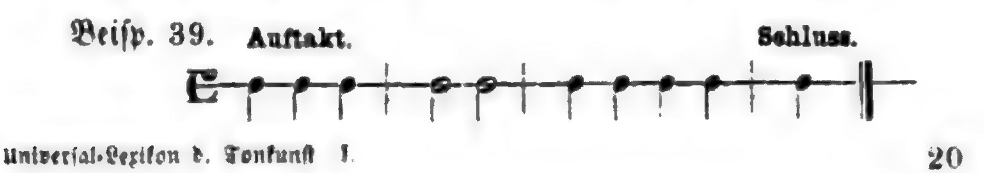
Aufschnitt heißt bei den Flötenstimmen oder Rohrwerken der Orgel diejenige Oeffnung über dem Kerne der Pfeifen, durch welche der Wind aus dem ersten Raume über der Mündung in das Rohr der Pfeife dringt. Von der Größe dieses Aufschnittes hängt die schärfere oder schwächere Intonation des ganzen Registers ab. Die gedeckten Stimmen, welche nicht so stark durchdringen sollen, haben einen weitern Aufschnitt als das sogenannte offene Pfeifenwerk, die Mixtur u. dgl.

Aufsteigende Linie der Verwandtschaft, (s. Verwandtschaft der Tonarten und Tonart überhaupt).

Aufstrich, (s. Strich und Hinaufstrich).

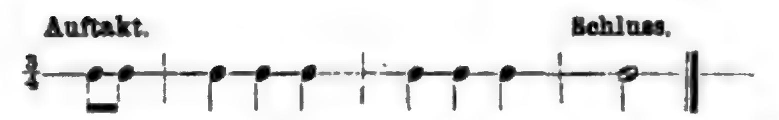
Auftakt, heißt der Anfang eines Tonsatzes, der nicht mit dem ersten oder Haupttone des Taktes erfolgt, sondern mit einem spätern, leichtern Takttheile. So viel nun bei dem Auftakt von der vollen Taktgeltung zu Anfang vorweg genommen ist, so viel muß dem letzten Takte des Tonstückes fehlen, z. B.:

Beisp. 39.



Digitized by Google

oder:



Auftritt, nennt man in der Oper und im Schauspiel diejenige Modifikation der Handlung, welche durch das Auftreten, Erscheinen einer oder mehrerer Personen entsteht; gleichbedeutend damit ist Scene, s. d. —

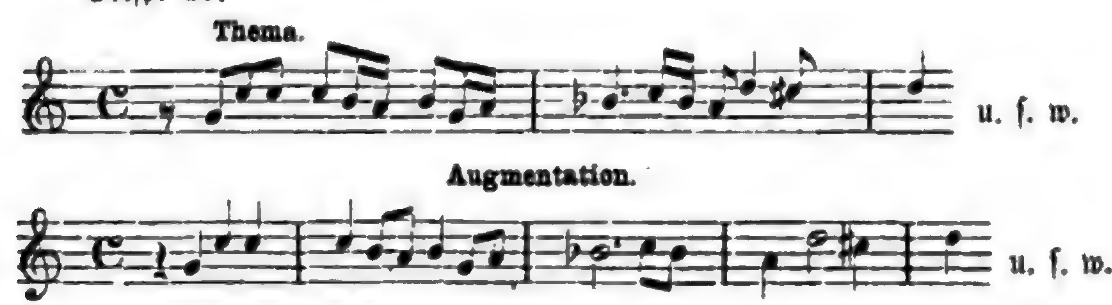
Aufzug, ist 1) die Bezeichnung eines Hauptabschnittes in der Oper und im Schauspiel, der auch Act genannt wird (s. d.); 2) bedeutet A. ein kurzes Stück für ein Trompeterchor, (wohl auch mit Hinzufügung eines Paares Pauken), das früher bei festlichen Gelegenheiten, Gastmählern hoher Herrschaften u. s. w. nie fehlen durfte. —

Augenklavier oder **Augenorgel**, frz. Clavecin oculaire (spr. Klaweßeng okülähr), s. Farbenklavier.

Augier, P, s. Laugier.

Augiers, des, s. Desaugiers.

Augmentation, (vom lat. augmentare, vermehren, vergrößern), nennt man die im Verlaufe eines Tonstückes angewendete Darstellung eines Hauptgedankens (Thema's) in Noten von noch einmal so großem Werthe oder Zeitgehalte, als in welchem er ursprünglich auftrat. Hauptsächlich kommt dies bei Fugen vor, um dem Thema, nach schon öfterer Wiederkehr und Verarbeitung, einen gewichtigern Ausdruck zu verleihen; z. B.:

Beisp. 40.

August, Emil Leopold, Herzog zu Sachsen-Gotha und Altenburg, geb. den 23. Novbr. 1772 und den 17. Mai 1822 gest., war ein außerordentlich kunstliebender Fürst, der eine vortreffliche Kapelle hielt und selbst mit Geschmack und Einsicht komponirte. (Lieder, Pianofortesachen u. s. w.)

Augustin, Hofmusikus des Kaisers Maximilian I., stand als Zinkenist (oder Cornetist) in hohem Ansehen. Er blühete besonders um 1512. —

Augustin, Vater und Sohn, waren im vorigen Jahrh. berühmte Orgelbauer in der Oberlausitz.

Augustinus, Aurelius, berühmter Kirchenlehrer und Bischof zu Hippone (dem heutigen Bona in Algerien), geb. zu Tagaste in Numidien am 13. Nov. 354. Er wurde vom heil. Ambrosius 387 getauft und verwaltete sein Bischofsamt 35 Jahre lang, bis er am 28. August 430 zu Hippone, während der Belagerung dieser Stadt durch die Vandalen, starb. Unter seinen Werken findet sich auch eins: De Musica, lib. VI., welches hauptsächlich von metrischen und rhythmischen Verhältnissen handelt. —

Digitized by Google

Auletes, (αὐλήτης) hieß bei den Griechen ein Flötenbläser.

Aulos, (αὐλός) hieß bei den Griechen jede Art Flöte oder Pfeife. Zugleich ist es der Name für das älteste Blasinstrument der Griechen, dessen Erfindung sie der Minerva zuschrieben, und unter den Blasinstrumenten ist es das einzige, welches zur Begleitung des Gesanges gebraucht wurde. Die griechische Flöte scheint von der unsrigen verschieden, und mehr der Oboe oder Clarinette ähnlich gewesen zu sein. Man hatte eine einfache Flöte (Monaulos) und eine Doppelflöte, die aus mehreren zusammengesetzten Flöten mit gemeinsamem Mundstück bestand, und in die rechte und linke Flöte unterschieden wurde. Ob die linke die tiefern, und die rechte die höhern Töne enthalten habe, ist nicht ausgemacht. Ferner hatte man nach den Tonarten verschiedene Flöten, z. B. dorische, phrygische, lydische u. s. w., so wie auch höhere — Mädchen- und Knabenflöten — und tiefere — Männerflöten; endlich unterschied man auch nach dem Gebrauch und hatte demnach Trauer-, Hochzeit- und Chorflöten, so wie sogen. Stimmflöten, deren man sich bediente, um bei theatralischen Vorstellungen den Schauspieler im Tone zu erhalten.

Aulozonum (vom Griech. αὐλός und ζώνη — Flöte und Gurt), ist der Kunstname für die Krücke an dem Mundstücke der Schnarrwerke in der Orgel, durch deren Auf- und Niederschieben die dünne Messingzunge weniger oder mehr an die Röhre angedrückt und dadurch der Ton der Pfeife höher oder tiefer gestimmt wird.

Aumann, Dietrich Christian, war Organist und Kirchenkomponist in Hamburg zu Ende des vorigen Jahrhunderts und machte sich durch mehrere Kirchenstücke, so wie durch sein Choralbuch zum Neuen Hamburgischen Gesangbuche vortheilhaft bekannt.

Aumentando, vermehrend, zunehmend; eine wenig gebrauchte Vortragsbezeichnung und dasselbe wie Crescendo (s. d.).

A una corda, s. A. Präpos.

Aura, s. Maultrommel.

Aurenhammer, Mad. Josepha, war eine vorzügliche Klavierspielerin in Wien und hat auch Vieles für ihr Instrument komponirt, namentlich Variationen. Sie war Schülerin von Mozart und Kotzeluch und soll in den dreißiger Jahren (dieses Jahrhunderts) gestorben sein.

Ausarbeitung, ist das letzte Stadium bei der Fertigung eines jeden, auch musikalischen Kunstwerkes. Nachdem in der Anlage (s. d.) zuerst der eigentliche Plan oder so zu sagen Grundriß gemacht, alle wesentlichen Theile erfunden und angedeutet worden sind, übernimmt die Ausführung (s. d.) die eigentliche Architektonik, sie bringt die Verhältnisse in richtige Abrundung und Uebereinstimmung und stellt das Ganze in seiner dem Inhalte angemessenen Form her. Hat nun die Ausführung den eigentlich innern Ausbau zum Gegenstand, so beschäftigt sich zuletzt die A. mit der mehr äußerlichen Vollendung des Werkes; sie giebt dem ästhetischen Charakter noch die sinnlich schönste Ausdrucksweise hinzu, schleift etwaige Ecken ab — mit einem Worte: stylisirt das Ganze schön.

Ausblasen, nennt man bei neu verfertigten Blasinstrumenten das öftere und so lange Ertönenlassen derselben, bis der Ton rein, angenehm und schnell ansprechend geworden ist.

Digitized by Google

Ausdehnung der Stimme, ist die Erweiterung des Umfanges einer Singstimme nach der Tiefe oder Höhe zu. Sie kann nur vorgenommen werden, wenn Naturanlage vorhanden ist; immer muß man aber dabei sehr vorsichtig verfahren, und nur sehr allmählig damit vorgehen, damit der natürliche Umfang der Stimme nicht darunter leide und die Gesundheit nicht angegriffen werde. Mit mehr Vortheil wird man die Stimme nach der Tiefe zu ausdehnen, als nach der Höhe; die in letzterer Beziehung gewonnenen Töne sind meist unsicher und flach.

Ausdruck, ist die Veranschaulichung des Innern im Aeußern, die Veräußerung eines Seelenzustandes. Unsre Empfindungen äußern sich in einer Succession von Gefühlen, die durch diese oder jene Veranlassung gleichsam aus dem Schlummer geweckt werden. Bei den Aeußerungen derselben lassen sich gewisse Bewegungen wahrnehmen, wodurch sich nicht allein die verschiedenen Empfindungen selbst, sondern auch die verschiedenen Modificationen einer jeden Empfindung insbesondere, von einander unterscheiden. Daher der Ausdruck Gemüthsbewegung. Die Aehnlichkeit der Darstellung dieser einer jeden Empfindung eigenthümlichen Bewegung, oder gleichsam die Form derselben, ist es vorzüglich, was der Tonsetzer benutzt, um diese oder jene Empfindung auszudrücken. Er drückt also nicht die Empfindung selbst, sondern nur das Formelle derselben aus. Wir untersuchen nicht erst, was die Musik ausdrücken kann und soll, oder was nicht, denn das würde eine Brochüre erfordern, sondern wir weisen nur einfach darauf hin, daß die Musik in ihrer Relativität und der Unfaßbarkeit ihres Materials etwas Bestimmtes, begrifflich scharf Umgränztes nicht ausdrücken kann, ja daß sie nicht einmal eine Stimmung an sich, sondern nur die Bewegung derselben wiedergeben kann. Natürlich sprechen wir hier blos von der Instrumentalmusik, der Musik an sich; der Vokalmusik wird durch die Worte, an die sie sich anlehnt, ein Bestimmendes, den Ausdruck Normirendes zugetheilt. Die Relativität des Ausdruckes wird ferner auch durchaus nicht aufgehoben, wenn, wie dies häufig und zumal heutzutage geschieht, ein Gegenstand aus der sichtbaren oder Erscheinungs-Welt zum Vorwurf für die musikalische Schilderung gewählt wird; man kann in Tönen nicht den Wald, das Gebirge, das Meer u. s. w. malen, sondern man kann eben nur eine Empfindung traurigen oder freudigen Inhaltes überhaupt ausdrücken und kein Mensch wird es derselben ansehen können (auch trotz aller erklärenden Ueberschriften nicht), daß sie durch den Wald, das Gebirge, das Meer u. s. w. hervorgerufen worden. (Näheres über diesen Gegenstand s. im Art. Tonmalerei.) Wir gehen jetzt zu den Mitteln des musikalischen Ausdruckes über und führen deren folgende an: 1) die Art der Tonfolgen oder Tonformen, und die schöne Abwechslung derselben in auf- und absteigender Linie; 2) der Rhythmus; 3) die Harmonik und ihre Verwendung in modulatorischer Beziehung; 4) die Accentuirung oder die Nuancirung nach Stärke und Schwäche; 5) die Instrumentation, d. h. die Verwendung der Tonwerkzeuge ihrem Charakter gemäß, entweder allein, oder in Verbindungen. — Schließlich wollen wir noch bemerken, daß das Wort A. auch beim Vortrag (s. d.) in Anwendung kommt, ja daß A. und Vortrag häufig identificirt werden. Es heißt dann A. so viel, daß der Vortragende die vom Tonsetzer im Tonstücke niedergelegten Empfindungen richtig und angemessen zur Veranschaulichung bringt.

Ausführung. Das Nöthige über die zweifache Bedeutung dieses Wortes, als

Digitized by Google

auf die Konstruktion (Bau) eines Tonstückes und auf die Exekution (äußere Veranschaulichung, Wahrnehmbarmachung) Bezug habende, ist in den Artikeln **Ausarbeitung** und **Aufführung** schon angedeutet; wir verweisen daher auf dieselben.

Ausgang, wird das Nachspiel genannt, welches vom Organisten nach beendigtem Gottesdienste, während die Gemeinde die Kirche verläßt, vorgetragen wird. (s. Nachspiel.)

Ausgleichung der Stimme, s. bei Stimmbildung.

Aushalten, einen Ton, heißt denselben forttönen lassen, so lange der Zeitwerth der ihn bezeichnenden Note dauert. Auf Streich- und Blasinstrumenten und bei der Singstimme kann dies mit größter Genauigkeit geschehen; nicht so auf Tasten- und andern Saiteninstrumenten (z. B. Harfe, Zither, Guitarre u. s. w.), wo die Dauer der Vibration eine kürzere ist. Dann versteht man auch unter A. das längere, durch eine Fermate (s. d.) verursachte Verweilen auf einem Ton, das unabhängig von der Zeitdauer der Note ist.

Aushaltungszeichen, s. Fermate.

Aushauchen oder **Hauchen**, s. Aspiriren.

Auslassung, ist das durch Umstände der Stimmführung und des Wohlklangs bedingte Fehlenlassen eines oder mehrerer Töne in einem Akkorde, z. B. fehlt im zweiten Akkorde der Fortschreitung:

Beisp. 41.

die Quinte, weil sich unter den vier Stimmen des ersten Akkordes keine befindet, die, um den vollkommenen Schluß herzustellen, nach G fortschreiten könnte. In einem wenigerstimmigen Satze können durch solche Auslassungen auch harmonische Mehrdeutigkeiten vorkommen, d. h. man kann den Akkord sich verschiedenartig erklären; z. B:

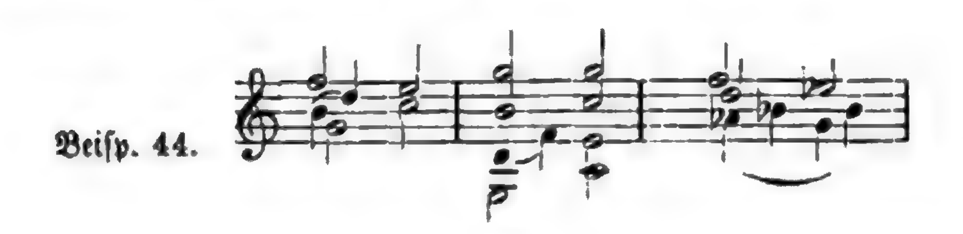
Beisp. 42.

kann durch einen hinzu gedachten Baß eben so gut zur Tonart C dur als zu A moll gehörig betrachtet werden; ferner kann eine bloße Zweistimmigkeit, z. B.:

als Bestandtheil folgender Akkorde gedacht werden:

Beisp. 43.

Hat man Akkorde mit Auslassungen darzustellen, so gilt als Hauptregel, daß man nicht die zur Charakterisirung eines Akkords nothwendigen Töne ausläßt; so darf z. B. beim Septimenakkord nicht Grundton und Septime fehlen, beim Nonenakkord nicht Grundton und None, beim verminderten Septimenakkorde nicht Grundton und Septime u. s. w. Beim Dreiklang ist die Terz unbedingt nothwendig, und auch der Grundton, denn durch beide zusammen wird das Tongeschlecht bestimmt. Schließlich ist noch zu bemerken, daß ein ausgelassener Ton durch das sogen. Nachschlagen (s. d.) wieder eingeführt werden kann, z. B.:

Beisp. 44.

Ausschreiben, nennt man das Abschreiben der Stimmen einer Partitur, jede für sich bestehend, behufs einer Ausführung des resp. Tonstückes.

Ausschreien der Stimme, ist ein technischer Ausdruck für das fleißige Ueben des Stimmorgans, damit dasselbe biegsam, wohlklingend und kräftig werde. Natürlich wird darunter kein wirkliches Schreien verstanden, das eine der vorhin erwähnten entgegengesetzte Wirkung ausübt, und das Ueberschreien (s. d.) zuwege bringt.

Aussetzen, ist erstens so viel wie Ausschreiben (s. d.), dann bedeutet es aber auch noch die Harmonisirung (und zwar die schriftliche) einer gegebenen bezifferten Baßstimme. (s. Bezifferung.)

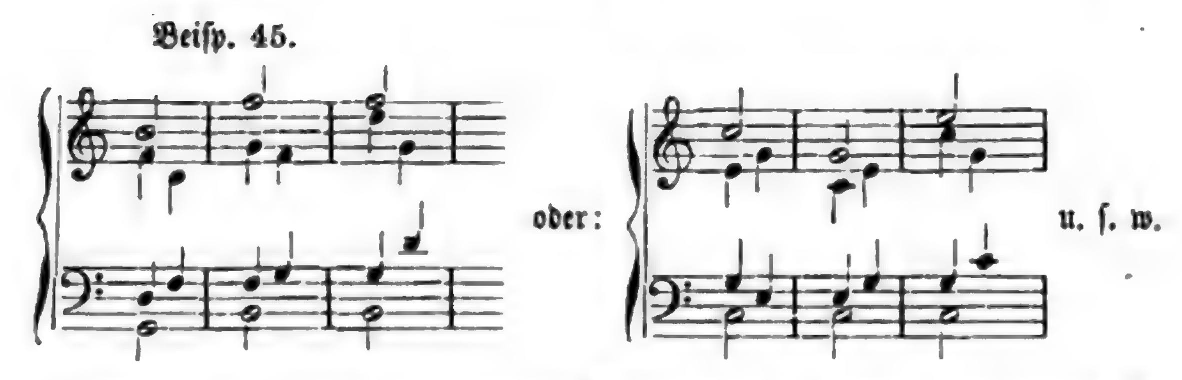
Aussingen, bedeutet bei der menschlichen Stimme dasselbe, was Ausspielen (s. d.) bei den Instrumenten. Eine ausgesungene Stimme aber ist eine solche, deren Metall durch unvernünftigen Gebrauch sich verloren hat.

Ausspielen, ist bei neuen Instrumenten, namentlich bei Bogeninstrumenten, das öftere so lange Spielen bis der Klang voll und ohne Uneben- und Rauhheit geworden ist; richtiger ist aber dafür der Ausdruck Einspielen, denn A. läßt sich nicht bei allen Instrumenten anwenden, und ist z. B. ein ausgespieltes Klavier keineswegs ein gut-, sondern ein schlechtgewordenes.

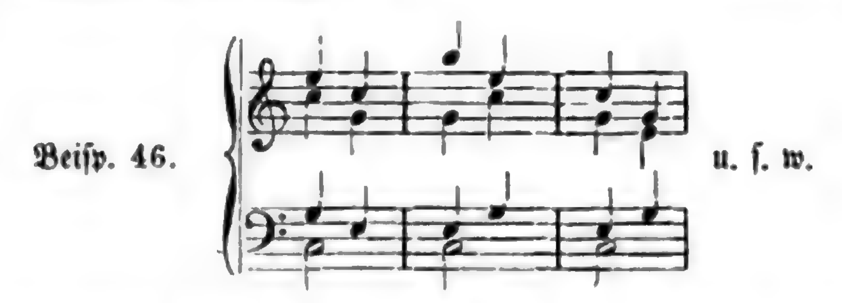
Aussprache (Pronunciation), ist beim Singen die Verbindung des Wortes mit dem rein musikalischen Klange; sie zerfällt in die Artikulation oder richtige Intonation des Sprachlautes, und in die Pronunciation oder die deutliche Unterscheidung der Silben von einander. Die A. ist ein hochwichtiger Theil der Gesangslehre, und hat der Unterweisende hauptsächlich darauf zu achten, daß der Schüler Vokale und Konsonanten unter einander genau unterscheidet, sich eine etwa angeborene Mundart so viel wie möglich abgewöhnt, sich vor dem Aspiriren, Lispeln, Schnarren, Näseln hütet u. s. w.

Austauschung der Intervalle, nennt man, wenn die Mittelstimmen in einem Akkorde ihre Lage oder Stellung gegenseitig verändern, z. B.:

Digitized by Google

Beisp. 45.

Auch mit der Oberstimme und den Mittelstimmen zu gleicher Zeit kann die Vertauschung vorgenommen werden, z. B.:

Beisp. 46.



obgleich dann faktisch neben der Versetzung und Vertauschung der innern harmonischen Elemente auch eine Veränderung in melodischer Beziehung vor sich gegangen ist und zwei getrennte Akkorde entstanden sind. Vor Gottfried Weber hat man ein Langes und Breites über die Austauschung geschwatzt und theoretisirt und den Begriff auf alle mögliche Weise auszuweiten gesucht; das A und O der Sache blieb aber immer die obige kurze und bündige Erklärung, bei der man übrigens nicht in die Kollision kommt, für jede kleine abweichende Bewegung irgend einer Stimme gleich ein Lehrgebäude aufstellen zu müssen.

Ausweichung (Transition), auch Uebergang genannt, ist das Verlassen einer Tonart und das Ergreifen einer andern, oder das Uebergehen in eine andere. (Das Nähere darüber s. im Art. Modulation.)

Authentisch, hieß bei den Alten die Melodie, welche sich innerhalb der Grenze der Tonika und deren Octave bewegte. Das Wort selbst bedeutet selbstständig oder ächt.

Authentischer Schluß, ist der sogenannte vollkommene Schlußfall (Kadenz), der durch die Fortschreitung vom Dominantakkorde zum tonischen Akkord bewirkt wird. (s. Kadenz und Tonschluß.)

Authentische Töne, sind die vom heil. Ambrosius für den Kirchengesang festgesetzten vier Tonarten d, e, f, g, welche mit den griechischen Tonarten: dorisch, phrygisch, lydisch und mixolidisch übereinstimmen. Papst Gregor I. führte zu Ende des 6. Jahrhunderts noch die hypodorische, hypophrygische, hypolydische und hypomixolydische Tonart ein, so daß von dieser Zeit an diese acht Tonarten vorzugsweise die acht Kirchentöne genannt wurden. (s. Kirchentonarten und Griechische Tonarten.)

Auvergne (spr. Owernj'), Antoine d', geb. den 4. Oktbr. 1713 zu Clermont, wo sein Vater erster Violinist war. Von diesem konnte er erst in seinem 16. Jahre dahin gebracht werden, die Musik ernstlich zu betreiben; aber von da ab entwickelten

Digitized by Google

sich seine Fähigkeiten auf's Erstaunlichste und er konnte im Jahre 1739 als Virtuos nach Paris gehen, wo er als Violinist bei der Kammermusik des Königs und an der großen Oper angestellt wurde. Nachdem er sich durch mehrere Kompositionen für das Theater (von denen wir nur die Oper les Troqueurs anführen, die selbst in Italien gegeben wurde), und für das Konzert noch bekannter gemacht hatte, wurde er Direktor der großen Oper und verwaltete sein Amt (mit einigen Unterbrechungen) bis zum Ende seines Lebens, den 12. Febr. 1797. (An 20 Opern, Kirchenkompositionen, Sinfonien, Violinsachen u. s. w.)

Auxcousteaux, s. Arthur aux Coûteaux.

Avaux, d' (spr. Awoh), zu Ende des vorigen Jahrhunderts guter Dilettant und Violinspieler in Paris, der vielerlei komponirt hat, und besonders uns dadurch merkwürdig erscheint, daß er schon im Jahre 1784 die Idee zu einer Art Metronom gefaßt hatte, wie aus seiner Schrift: Lettre sur un instrument ou pendule nouveau, qui a pour but de déterminer avec la plus grande exactitude les différens degrés de vitesse ou de lenteur des tems dans une pièce de musique etc. (s. Journ. encyclop. Juni 1784.)

Avenarius, Joh., zuletzt Gräfl. Reuß-Plauischer Superintendent zu Gera, geb. 1670 zu Steinbach und gest. den 11. Decbr. 1736, war als musikalischer Schriftsteller thätig und hat besonders über den Ursprung vieler unserer Kirchenlieder interessante Aufschlüsse gegeben, besonders in seinem Werke: Sendschreiben an M. Gottfried Ludovici von den Hymno-poetis Hennebergensibus, 1705. Auch sein Vater Matthäus A. (geb. zu Eisenach am 21. März 1625 und gest. den 17. April 1692, erst Kantor in Schmalkalden und dann Prediger in Steinbach, hat sehr achtungswerthe musikalische Kenntnisse bewiesen in einem Werke, „Musica“ betitelt. Für die praktische Seite der Musik hat der Vater des Matthäus, Philipp A. (also Johann's Großvater) durch Kompositionen gewirkt und es werden von diesen die zu Nürnberg 1572 gedruckten Cantiones sacrae 5 vocum hervorgehoben. Geboren wurde er zu Lichtenstein im Schöneburgischen um 1553, war Organist in Altenburg, starb aber als Superintendent zu Zeitz.

Aviles, Manoel Leitam de, geb. zu Portalegre und um 1625 Kapellmeister zu Granada, hat verschiedene Messen zu 8 und 12 Stimmen hinterlassen, die auf der Bibliothek in Lissabon aufbewahrt werden.

Avison, Charles, (spr. Ewisen, tschaarlß), ein englischer Tonkünstler und zu Anfang des vorigen Jahrhunderts Organist zu Newcastle, hat sich besonders durch einen Tractat: Essai on musical expression (London 1752), der auch in's Deutsche übersetzt worden ist, vortheilhaft bekannt gemacht; es enthält diese Abhandlung manche scharfsinnige Bemerkung, ist aber nicht frei von Parteilichkeit, wie z. B. aus seiner Vorliebe für seinen Lehrer Geminiani erhellt, den er über Händel setzt. Daß Vieles in der Schrift nicht A.'s Eigenthum ist, sondern von Anderen entlehnt, ist nach und nach erwiesen worden. Von musikalischen Kompositionen hat er 5 Sammlungen Violinkonzerte (44 Stück) und mehrere Klaviersachen erscheinen lassen. Außerdem müssen wir noch erwähnen, daß er sich durch die Anregung zur Herausgabe der Psalmen des Marcello mit untergelegtem englischem Text Verdienst erwarb. Gestorben ist er in Newcastle den 10. Mai 1770.

Digitized by Google

A vista, s. A. Präpos.

A voce sola, s. A. Präpos.

Avondano, Pietro Antonio, zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts sehr angesehener fruchtbarer italienischer Komponist, von dem in Deutschland die Opern „Berenice“ und „il mondo della Luna“, das Oratorium „Gioa, Re di Giuda“, und Duette für Violine und Violencello bekannt worden sind. Geboren ist er zu Neapel.

Avosani, Orfeo, Organist zu Viadana im Mantuanischen und im 17. Jahrhundert als Contrapunktist und Kirchenkomponist berühmt. (Messen, Psalmen und fünfstimmige Kirchenkonzerte.)

Azaïs, Pierre Hyacinth, geb. 1743 in einem Dorfe in Languedoc und gest. zu Toulouse 1796, hielt sich in mehreren Städten, z. B. Marseille, Auch, als Lehrer und Dirigent von Konzerten auf und war auch 17 Jahre lang Musikmeister am Kollege zu Sorèze. Seine 1776 in Paris herausgekommene Méthode de musique sur un nouveau plan etc. hat ihm in Frankreich großes Renommée verschafft; in Deutschland fand das Werk keine Verbreitung, mehr Glück machten hier dagegen seine 1780 erschienenen Violoncellkompositionen: Sonaten, Duo's und Trio's u. s. w.

Azopardi, Francesco, italienischer Musikgelehrter und Tonkünstler (nach Fétis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auch Kapellmeister in Malta), hat ein bedeutendes Werk: „il musico prattico“ herausgegeben, das man aber nur in einer französischen Uebersetzung von Framéry kennt, und in welchem sich A. als ein tiefdenkender Musiker erweist. Er soll auch viel für die Kirche komponirt haben; von diesen Kompositionen aber und von seinen Lebensumständen ist nichts Näheres bekannt geworden.

B.

B, ist die elfte Stufe in unserer modernen diatonisch-chromatischen Leiter, aus der Erniedrigung des Tones h um einen halben Ton entstanden; mathematisch abgemessen verhält sich b zu c wie $^9/_{10}$. Der Grund, warum in der diatonischen Tonreihe von heute zwischen a u. c der Ton h eingeschoben worden ist, liegt in der Geschichte, und man sehe darüber den Art. Alphabet, wobei nur nachzuholen ist, daß das ♮ erst später aus dem gothischen b, viereckigen B, (s. bei Versetzungszeichen) entstanden ist. Die B in den verschiedenen Octaven unseres Tonsystems werden durch $\underline{B}$, B, b, $\bar{b}$, $\bar{\bar{b}}$, $\bar{\bar{\bar{b}}}$ bezeichnet.

B, als Abkürzung heißt Basso.

b, das kleine lateinische, ist das Erniedrigungszeichen (s. Versetzungszeichen).

Baake, Ferd. Gottfr., geb. zu Heudeber, einem Dorfe im Halberstädtischen, den 15. April 1800. Er zeigte schon früh viele Anlagen zur Musik, und erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, der in genanntem Dorfe Kantor und Organist war. Im J. 1810 kam Baake auf das Domgymnasium in Halberstadt und erhielt Unterricht vom damaligen Domorganisten Samuel Müller und dessen Bruder und Nachfolger Carl Müller. Später ging er, um sich im Klavierspielen zu vervollkommnen, zu Hummel nach Weimar, und dann zu Fr. Schneider nach Dessau, um bei diesem den Kursus in der Kompositionslehre durchzumachen. Die Domorganistenstelle erhielt er nach Carl Müller's Tode, obgleich er der jüngste unter den vielfach sich bewerbenden Kandidaten war; seitdem hat er in Halberstadt durch Hebung der Musikzustände sich große Verdienste erworben und Vielerlei komponirt, wovon wir nur einige Liederhefte, Rondo's, Variationen und eine große Sonate (in C op. 6) für das Pianoforte anführen wollen. Von größeren Kompositionen — Kantaten und Instrumentalsachen — ist uns Nichts zu Gesichte gekommen. —

Babbi, Christoph, im Jahre 1748 zu Cesena geb., ausgezeichneter Violinvirtuos aus der Tartinischen Schule. Er wurde 1780 als Churf. Sächs. Konzertmeister nach Dresden berufen, und hat neben Ausgezeichneterm für sein Instrument auch Mancherlei, als Sinfonien für Kirche und Kammer, Quartette u. s. w. komponirt; auch eine Kantate „Augusta" ist im Klavierauszuge 1789 erschienen. — Seine Tochter war eine vortreffliche Sängerin, die in Bologna ausgebildet war, und im J. 1794 ebenfalls nach Dresden kam, wo sie die allgemeinste Achtung sich erwarb.

Babbi, Gregorio, ebenfalls zu Cesena geboren, (vielleicht des Vor. Bruder), war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh. einer der ersten Tenoristen Italiens. Er ging 1755 nach Lissabon, wo er glänzend bezahlt wurde, sang 1760 wieder auf

Digitized by Google

italienischen Bühnen und zog sich 1777 in seine Vaterstadt zurück, wo er in hohem Alter gestorben ist. Babbi glänzte vorzugsweise im expressiven Gesang. —

Babbini, Matteo, ebenfalls ein vortrefflicher Tenorsänger, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh. in Bologna (nach Anderen in Venedig) geb. Im J. 1789 lernte ihn Reichardt in Venedig kennen und vermittelte sein Engagement nach Berlin, das aber durch sein anmaßendes Wesen nicht von langer Dauer war. 1794 sang er schon wieder in Italien und kurz nach dem J. 1802 zog er sich von der Bühne zurück. Nachher ist nichts weiter von ihm bekannt geworden. —

Babel, oder Babell (spr. Bebel), geb. zu London um's Jahr 1690, war ein zu seiner Zeit hochbewunderter Klavier- und Orgelspieler, in welch letzterer Beziehung er sogar nach Mattheson's Zeugniß den großen Händel übertroffen haben soll, als dessen Schüler er von Einigen bezeichnet wird. Beim König Georg I. war er Kammermusikus und an der Kirche All-Hallows (in Breadstreet) Organist; er huldigte dem italienischen Geschmacke und setzte die Lieblingsarien aus den damaligen ital. Opern für's Klavier, aber so schwer, daß sie (damals) Niemand außer ihm spielen konnte — ein Beweis, daß das heutzutage übliche Transcribiren von Opernarien u. s. w. keine neue Erscheinung ist. Babel lebte äußerst unregel- und unmäßig und starb daher jung, schon im J. 1722. (Außer den Klaviersachen, Solos für Violine oder Oboe, Flötensachen u. s. w.). —

Babnigg, Anton, geb. den 10. Nov. 1794 in Wien und auch daselbst gebildet, war einer der besten deutschen Tenoristen unserer Zeit, wenngleich der eigentlich dramatische Gesang nicht seine Hauptforce gewesen sein soll. Er hat an vielen größern deutschen Theatern gesungen (namentlich dauernd in Dresden), machte auch Reisen in's Ausland, und lebt jetzt als Gesanglehrer, wenn wir nicht irren, in Dresden.

Babnigg, Emma, vielleicht eine Tochter des Vorigen, wird, namentlich von Breslau aus, als eine talentvolle Theatersängerin gerühmt. Auch sind uns neuerdings Liederkompositionen von ihr zu Gesicht gekommen. —

Baccalaureus, (Belorbeerter) der Musik, s. Doctor der Musik. —

Bacchanalien, hießen die Feste der Griechen und Römer zu Ehren des Gottes Bacchus, deren wesentliche Theile musikalische Wettstreite und Spiele ausmachten; im weitern Sinne auch Lieder bei Trinkgelagen, Trinklieder. —

Bacchius Senior, ein griechischer musikalischer Schriftsteller, über dessen Geburtsjahr und Lebensumstände sich bis jetzt noch gar nichts Bestimmtes hat ergeben wollen; gemeiniglich nimmt man an, daß er um 130 nach Chr. gelebt habe. Er hat ein Werk: *Εἰσαγογὴ περὶ μουσικῆς* hinterlassen, das in Fragen und Antworten abgefaßt ist und über die Anfangsgründe der Musik handelt. Von allen Schriften, die uns die Griechen über Musik hinterlassen haben, ist es die am wenigsten mit prätentiöser Gelehrsamkeit überladene. —

Bacchius, (der Stürmer), eine metrische Figur von einer Kürze und zwei Längen (◡ — —) (s. Metrik).

Baccioni, (spr. Batschoni), Joseph, geb. 1763 in Florenz, wo er auch Kapellmeister wurde, hat viel für die Kirche gearbeitet, das aber meist Manuscript geblieben ist. 1807 hat er auch eine Gesangsschule veröffentlicht, die sehr viel Erfolg hatte.

Baccusi, Ippolito, italienischer Mönch und Kapellmeister zu Verona um 1590, hat Psalmen, Messen u. s. w. komponirt und soll einer der Ersten gewesen sein, der den Singstimmen in den Kirchenmusiken Instrumente zur Stütze beigegeben hat. Seine Vorbilder im Satze waren Willaert, Morales, Jachet und Phinot. —

Bach, Johann Sebastian. Es wird wohl keinen Musiker und wahren Kunstfreund geben, der den Namen Joh. Seb. Bach nicht mit der allergrößten Ehrfurcht ausspräche und den Träger desselben nicht als eine der anstaunenswürdigsten Erscheinungen im gesammten Reiche der Tonkunst bewunderte. Ueber hundert Jahre sind jetzt seit seinem Tode schon verflossen und in den Aeußerlichkeiten der Kunst sind zahllose Veränderungen seitdem eingetreten, neue Formen sind geschaffen, neue Bahnen betreten worden; — in Beziehung auf das Innerliche, Geistige der Kunst aber kann sich in Ewigkeit nichts ändern, und Bach ist noch immer der stolze, hehre Repräsentant desselben, ja unsere neuere Zeit hat erst angefangen, ihn als solchen zu begreifen und auf ihn hinzuweisen als auf den kühnsten, mächtigsten Verkünder der Idee im Kunstwerke. Man hat ihn öfter den Mathematiker unter den Musikern genannt und hat damit zumeist den Nebenbegriff des Starren, Formelhaften verbunden; das konnte aber nur von Solchen ausgehen, die das Wesen seines Producirens verkannt und nicht eingesehen haben, daß er wie kein Anderer von innen nach außen schafft. Er sollte vielmehr der Logiker heißen, der mit der starrsten Konsequenz und eisernsten Unerbittlichkeit einen Hauptgedanken festhält, bis er völlig erschöpft ist, aus diesem dann die Nebengedanken entwickelt, und beide Theile zuletzt in den verschiedenartigsten Kombinationen und Wendungen, entweder zusammen, oder getrennt, zeigt. Es ist demnach in seinen Werken eine vollkommen organische Entwicklung vorhanden, und wer sich daran gewöhnt hat, derselben nachzuspüren und so zu sagen das Wachsthum in jedem einzelnen Stücke vom unscheinbaren Keime an bis zur mächtigsten Entfaltung zu belauschen, für Den wird alles anscheinend Gewaltsame in harmonischer und melodischer Beziehung bei den Bach'schen Sachen verschwinden und für Den werden sie aufhören abstrus zu erscheinen. Freilich muß man bei Bach denken und nicht blos oberflächlich genießen wollen; man muß mit der ernstesten Kunstgesinnung an seine Sachen herantreten und alle Ansprüche an moderne Klangreizmittel und Ohrenkitzeleien zurücklassen. Dann muß man auch auf die Attribute eines Künstlergemüthes von neuem Datum, auf das romantische Hangen und Bangen, auf das blasirte Weltschmerzeln und blasse Sentimentalisiren ꝛc. Verzicht leisten; endlich muß man aber auch den Mechanismus der strengen Schreibart genau verstehen und sich in den labyrinthischen Gängen der ausgebildetsten Polyphonia zurecht finden können, — dann wird Einem erst Bach in seiner ganzen Glorie und Majestät aufgehen, und man wird Schönheiten entdecken, die man zuerst über der kolossalen Struktur und den riesigen Verhältnissen übersehen hat. Es ist natürlich, daß ein Musiker von so ernster und strenger Physiognomie wie Bach, nicht die Weltlichkeit zum Schauplatz seiner vorwiegenden Thätigkeit aufsuchen konnte, und daß er vielmehr in den Hallen der Kirche an seinem wahrsten und eigensten Platze sich finden mußte. Der Kirche gehört er denn auch zumeist an, und das Wort Gottes hat er in Tönen voll innigster, glaubensfestester Frömmigkeit verkündet, wie Keiner vor und nach ihm. Seine so zu sagen contemplative Natur verläugnet sich auch in seinen

Digitized by Google

außerkirchlichen Sachen nicht und in seinen leichtesten Klavierstücken selbst ist eine gewisse ascetische Strenge bemerklich, — es ist Alles, auch das Kleinste, zur Ehre Gottes gemacht, wie Marx ganz treffend sagt. Sollen wir noch etwas über seine Schreibart in's Besondere sagen, so müssen wir von vornherein dem öfter gemachten Vorwurf begegnen: Bach habe keine Melodie gehabt. Allerdings ist er, wie schon oben angedeutet, kein Melodiker im modernen Sinne gewesen, d. h. er hat keine Melodie um ihrer selbst willen geschaffen; aber indem er polyphon schrieb, hat er meist mehrere Melodien zu gleicher Zeit verarbeitet, die eben so gut zusammen wie einzeln betrachtet werden können, und die Selbstständigkeit jeder einzelnen Stimme ist eben so bewundernswerth, als die Vereinigung aller dieser Stimmen (Melodien) die frappantesten harmonischen Zusammenstellungen ergiebt. Dann sehe man sich doch nur in den Arien in den Kantaten, in der Matthäus-Passion, in den Sonaten für Violine und Klavier, in den Präludien des wohltemperirten Klaviers, in den Suiten u. s. w. u. s. w. um, und man zweifle noch, ob B. Melodien voll tiefster Innigkeit erfunden hat! Zuletzt müssen wir noch darauf aufmerksam machen, daß man gemeiniglich darin fehlt, wenn man B. so beurtheilt; als sei die gelehrte Schreibart Zweck und Ziel seines Strebens gewesen. Durchaus nicht! Was uns Modernen bei B. gelehrt (oder wie man gern sagt, gemacht) erscheint, ist bei ihm ein vollkommen natürliches Aussprechen, und nur weil wir der kunstreichen Formen von damals nicht mehr so mächtig sind, vermögen wir schwerer hinter der Form auch den Geist zu erblicken. — Das Leben dieses außerordentlichen Mannes, vor dem selbst Meister wie Mozart, Haydn, Beethoven in Demuth das Haupt gebeugt haben, und der neben seiner gewaltigen schöpferischen Größe auch noch der bis jetzt größte Orgelspieler der Welt geblieben, ist äußerst einfach, fast patriarchalisch. Geboren wurde er zu Eisenach den 21. März 1685, woselbst sein Vater Ambrosius B. Hofmusikus war. (Hier können wir gleich einfügen, daß die Familie B. von Veit B. abstammt, einem Bäckermeister aus Preßburg, der nach Beginn des 17. Jahrh., der Religionsverfolgungen wegen, sich nach Deutschland wenden mußte, und ferner, daß Ambr. B. 1645 geb. und 1695 gest. ist). Seine ersten Studien machte Joh. Seb. bei seinem Bruder Joh. Christoph, der Kantor zu Ohrdruff war. Nach dessen Tode lernte er in Lüneburg weiter, ging nach Hamburg, um von Reinecke, und nach Lübeck, um von Buxtehude im Orgelspiel zu profitiren, und wurde 1703 Konzertmeister in Weimar. 1704 wird er Organist in Arnstadt, wo er sich vollends in der Kunst des Contrapunkts und des Orgelspiels ausgebildet zu haben scheint; 1707 kommt er als Organist nach Mühlhausen und 1708 als Hoforganist nach Weimar. Daselbst wird er 1714 Konzertmeister, 1715 Kapellmeister des Fürsten von Köthen; endlich kommt er 1723 auf den Schauplatz seines reichsten Wirkens, nach Leipzig, wo er Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule und Thomaskirche wurde. Hier lebte er in Frömmigkeit und Pflichttreue bis zu seinem Tode am 28. Juni 1750, nachdem er in den letzten Lebensjahren noch das Unglück hatte, sein Augenlicht zu verlieren. Die einzige bemerkenswerthe Unterbrechung seines Leipziger Aufenthaltes und seines stillen Waltens in Schule und Kirche, scheinen zwei Reisen nach Dresden (welcher Hof ihn auch im J. 1736 zum Churf. Sächs. und Königl. Polnischen Kapellmeister ernannt hatte) und nach Berlin gewesen zu sein, in welchen beiden Städten er den gesammten Hof

Digitized by Google

durch die Macht seines Genius zur Ehrfurcht zwang. Er war zwei Mal verheirathet und hinterließ 11 Söhne, von denen einige (wie weiter unten gezeigt werden wird) sich einen ehrenvollen Namen in der Kunstwelt erworben haben. Detaillirteres über seine Familienverhältnisse und über seinen Einfluß auf die gesammte norddeutsche Musik lese man bei seinem Biographen Forkel nach; der Zweck unseres Buches gestattet uns weiter Nichts als Daten zu geben. Seine Werke, deren er auch viele selbst in Kupfer ätzte, sind zahllos; Vieles davon ist noch ungedruckt, und es ist hier zu erwähnen, daß sich in Leipzig seit einigen Jahren eine „Bachgesellschaft" gebildet hat, die seine Werke in möglichster Vollständigkeit und Korrektheit herauszugeben beabsichtigt und auch schon 5 starke Bände in splendidester Ausstattung in die Welt geschickt hat.

Bach, Wilhelm Friedemann, ältester Sohn des großen Joh. Sebastian, geb. zu Weimar 1710 und gest. zu Berlin 1784, auch der „Halle'sche B." genannt, war ein höchst begabter Komponist und einer der genialsten Orgelvirtuosen, die es je gegeben hat. Er studirte anfangs in Leipzig die Rechte, ging aber im J. 1733 als Organist an die Sophienkirche in Dresden, und 1747 als solcher und Musikdirektor an die Marienkirche in Halle. Hier blieb er bis zum J. 1765, von welcher Zeit an er unstät und flüchtig sich bald hier, bald dort herumtrieb, sich wandernden Musikbanden anschloß und in Bettlertracht sich für beliebiges Entrée auf der Orgel hören ließ, bis er in Dürftigkeit und gänzlicher Entkräftung, zwar mit dem Titel eines Hessen-Darmstädtischen Kapellmeisters, aber ohne die Stelle, starb. Sein Schicksal war nicht unverdient; denn sein roher Sinn, seine Trunksucht und sein zanksüchtiges Wesen machten ihm überall Feinde und mit gänzlicher Rücksichtslosigkeit verstieß er gegen alle Gesetze der Bürgerlichkeit und Ordnung. Zudem machte er sich durch seine ungeheure Zerstreutheit, von der man sich die seltsamsten Geschichten erzählt, zu jedem Amte unfähig und man kann es am Ende keiner Gemeinde verdenken, wenn sie sich auch von dem genialsten Organisten nicht Störungen des Gottesdienstes und Vernachlässigungen aller Art gefallen lassen will. Er giebt das vollständige Bild eines verkommenen Genies, was um so trauriger ist, je mehr man von den wenigen von ihm niedergeschriebenen und auf uns gekommenen Kompositionen einen Schluß auf seine wundervollen Fähigkeiten zu machen berechtigt ist, von denen selbst der strenge Joh. Sebastian den höchsten Begriff hatte, und beziehentlich deren Phil. Eman. B. sagte: daß Friedemann allein im Stande sei — wenn er wollte — ihren großen Vater zu ersetzen. Von seinen jetzt sehr seltenen Kompositionen nennen wir: Eine Pfingstmusik: „Lasset uns ablegen", eine Adventsmusik, fünf Klavierkonzerte, vier Fugen für die Orgel mit zwei Manualen und Pedal, acht Fugetten, sechs Klaviersonaten, zwei Sonaten für zwei konzertirende Klaviere, vierzehn Polonaisen; dann hat er auch ein Werkchen über den harmonischen Dreiklang verfaßt.

Bach, Karl Phil. Emanuel, der zweite Sohn Joh. Sebastian's, geb. 1714 zu Weimar, wo letzterer damals Konzertmeister war. Sein Talent für Musik zeigte sich schon sehr früh, und eine große geistige Lebendigkeit überhaupt ließ ihn unter der Leitung seines großen Vaters die schönsten Fortschritte machen. Auch in den Wissenschaften hatte er sich wacker ausgebildet und brachte von der Leipziger Thomasschule, an die Sebastian unterdeß als Kantor gekommen war, die besten Zeugnisse mit auf die Universität, welche er nach dem Wunsche seines Vaters besuchte, um die Rechte

Digitized by Google

zu studiren. Daß er das trockene Jus nicht sonderlich nach seinem Geschmacke fand, wird man begreiflich finden, und eben so, daß er auf den Universitäten Leipzig und Frankfurt a. O. mehr seiner geliebten Musik als seinem starren Brotstudium oblag. Er spielte und komponirte frisch weg, führte seine Komposition auch öffentlich auf, und nach vollendetem akademischen Kursus begab er sich 1738 nach Berlin, wo er bis 1740 privatisirte. Der alte Bach schien sich endlich darin ergeben zu haben, daß Emanuel die Rechtswissenschaft an den Nagel hing und sich der Musik vollständig und berufsmäßig widmete, denn im J. 1740 noch erhielt er beim König Friedrich dem Zweiten von Preußen die Stelle als Akkompagnateur in dessen Kammerkonzerten. Beim Ausbruch des siebenjährigen Krieges hatte Friedrich natürlich Dringlicheres zu thun, als sich um seine Musik zu kümmern, und die Folge davon war, daß die Gehalte der Musiker zuerst sehr unregelmäßig und zuletzt gar nicht mehr bezahlt wurden. Der sorgenvollen Lage, in die Emanuel dadurch versetzt wurde, sah er sich im J. 1767 durch einen Ruf als Musikdirektor nach Hamburg, an Telemann's Stelle, enthoben; angesehen und geachtet führte er in genannter Stadt ein sorgenfreies und glückliches Leben bis zu seinem im J. 1788 am 14. Sept. erfolgten Ende. Zwei Söhne und eine Tochter, die er hinterließ, hatten zu des Vaters Leidwesen gar kein musikalisches Talent. Eine Charakterisirung des Emanuel, der von seinem Aufenthalte in Berlin und Hamburg auch der „Berliner" oder „Hamburger B." genannt wird, würde in Kürze etwa Folgendes ergeben: Er hatte sich die kunstvolle Theorie seines großen Vaters vollständig zu eigen gemacht, besaß aber bei Weitem nicht dessen Erhabenheit und Tiefsinnigkeit; er war mehr elegant als gewaltig, mehr geistreich als ergreifend, und wenn er zuweilen einen höhern Aufschwung nahm, wie z. B. in seinen kirchlichen Chören, so ist doch nicht selten Steifheit und absichtliche Künstlichkeit bemerklich. Seine schönste Eigenthümlichkeit spricht sich in seinen Klavierkompositionen aus, und hier hat er, auf der Manier seines Vaters fußend, äußerst feine und liebenswürdige Sachen geliefert. Durch diese, wie überhaupt durch seine Instrumentalkompositionen (24 bis 30 Sinfonien, Trios für Pianoforte, Violine u. Cello) hat er den anregendsten Einfluß z. B. auf Haydn ausgeübt, der Emanuel's Sachen täglich spielte und von seiner Manier Vieles annahm. Sein „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" ist wohl der Ausgangspunkt unsers heutigen Klavierspiels, denn Clementi, Mozart, Cramer, Hummel u. s. w. haben mit vollstem Bewußtsein darauf in Lehre und Praxis weiter gebauet, und die Grundprinzipien sind, trotz der großen Umgestaltung, die das Klavier erfahren hat, noch bis auf den heutigen Tag geltend. Daß er selbst das, was er in seinem Werke gelehrt und anempfohlen hat, auch auf's Wundervollste auszuführen verstand, daß er mit einem Worte ein vortrefflicher Klavierspieler nach allen Seiten hin war, wird von allen seinen Zeitgenossen übereinstimmend bestätigt. In seinen Gesangskompositionen, von denen wir die „Melodien zu Gellert's geistlichen Liedern" und „Cramer's Psalmen" als die besten hervorheben, ist er auch durch vergrößerte Mannichfaltigkeit des Rhythmus und durch reicheres Akkompagnement als weiterbildend aufgetreten. Von seinen größeren Werken für die Kirche sind zu nennen: das Oratorium: „die Israeliten in der Wüste", das zweichörige „Heilig", der „Morgengesang am Schöpfungstage" (Text von Klopstock), eine Passion und „die Himmelfahrt und Auferstehung

Digitized by Google

Jesu". Trotz der oben angeregten Mängel einer absichtlichen Künstlichkeit u. s. w. zeigen viele Stellen in diesen Werken ihn doch als den würdigen Sohn seines großen Vaters. (Ein genaues Verzeichniß seiner unendlich vielen Kompositionen ist in Gerber's Lexikon zu finden.)

Bach, Heinrich, geb. zu Wechmar den 16. Septbr. 1615 und gest. den 10. Juli 1691, wurde von seinem Vater, einem Teppichweber und dessen Bruder Johann B. zum guten Orgelspieler gebildet; er war zuerst Rathsmusikus zu Schweinfurt, dann zu Erfurt und 1641 Organist in Arnstadt, wo er auch seine Söhne Joh. Christoph und Joh. Michael (Sebastian's ersten Schwiegervater) zu tüchtigen Organisten erzog.

Bach, Joh. Bernhard, Sohn des Aegidius B. (der in Erfurt Organist zu St. Michael war), wurde Hauptorganist zu Eisenach. Geboren ist er in Erfurt im Jahre 1676. (Präludien für Orgel, Ouverturen in Telemann's Manier.)

Bach, Joh. Christian, der jüngste Sohn Sebastian's, geb. zu Leipzig 1735, zur Unterscheidnng auch der „Mailänder" oder „Londoner Bach" genannt. Er studirte bei seinem Bruder Emanuel in Berlin Klavierspiel und Komposition und seine vortrefflichen Anlagen entwickelten sich auf's Herrlichste, wenn er auch von der hohen sittlichen und künstlerischen Würde seines Vaters und seines Bruders nicht viel annahm und mehr die Freuden des Lebens, als die Künstlerehre schätzte. Sagte er doch selber, als man ihm wegen seines Leichtsinns Vorwürfe machte und seinen Bruder Emanuel als Muster vorhielt: „Ei, mein Bruder lebt um zu komponiren, ich aber komponire um zu leben." So vergeudete er sein herrliches Talent in allerhand Emphemeren und Konzessionen an das Publikum und wurde dadurch freilich in Mailand, wohin er sich 1754 begeben und eine Anstellung am dasigen Dom als Organist gefunden hatte, und in London, wo er 1759 als Kapellmeister angestellt worden, das Idol des großen Haufens und der Dilettanten, namentlich der Damen, denen er zeitlebens, wie dem Weine, mehr als nöthig zugethan war. Schon in Mailand hatte er sich zumeist mit Gesangskompositionen beschäftigt und sein ausgezeichnetes Klavierspiel vernachlässigt; in London aber war nun seine Hauptthätigkeit der Oper zugewendet und er errang glänzende, wenn auch nicht dauernde Erfolge. Ganz besonders gefiel seine Oper „Orione, ossia Diana vendicata (1763); ihr folgten Zanaida, Adriano in Siria, la Clemenza di Scipione, Temistocle und noch viele Andere. Daß er, wenn er wollte, sein leichtfertiges Wesen bei Seite lassen und Höheres leisten konnte, bewiesen mehrere Kirchensachen, z. B. ein Tedeum, einige Psalmen und Messen; eben so werden seine Sinfonien groß und prächtig genannt. Noch ist zu bemerken, daß er zuerst in den Operarien die vielen und lästigen Dacapo's wegließ und die Instrumentirung durch häufigeren Gebrauch der Blasinstrumente bereicherte; auch hat er durch seine zugängliche Art zu komponiren die Liebe zum Klavierspielen ungemein verbreitet und soll in seinen Klavierkonzerten namentlich die Technik des Instrumentes erweitert haben. Er starb allgemein betrauert im Jahre 1782 in London und hinterließ nebst vielen Schulden eine Frau, eine Italienerin, Cäcilie geb. Grassi, die seit 1767 Primadonna der Londoner Oper war, und deren Stimme als weich und rührend gerühmt wird, während man sie als nicht schön und als schlechte Darstellerin tadelt.

Digitized by Google

Bach, Joh. Christoph, ältester Sohn Heinrich B.'s (s. d.), geb. zu Arnstadt 1643 und gest. als Organist zu Eisenach den 31. März 1703, nach achtunddreißigjähriger Verwaltung seines Amtes. Er war einer der größten Contrapunktisten und Orgelspieler seiner hierin grade vorzugsweise reichen Zeit, und neben seiner Gelehrsamkeit wird noch seine reiche Erfindung und seine wohllautende Setzart gerühmt. Von seinen Sachen ist wenig in der großen Welt bekannt geworden, und ist dies nicht zu verwundern, wenn man das schlichte Walten der Kantoren und Organisten damaliger Zeit in's Auge faßt und bedenkt, daß sie Alles zur Ehre Gottes und zur Erbauung ihrer Gemeinden thaten, unbekümmert um die Anerkennung und den Beifall von außen her. — Seine Söhne Joh. Nicolaus und Joh. Christoph wurden ebenfalls unter seiner Leitung ausgezeichnete Musiker.

Bach, Joh. Christoph Friedrich, der neunte Sohn Sebastian's, geb. zu Leipzig 1732, studirte anfangs Jura, wendete sich jedoch wieder zur Musik und wurde Kapellmeister des Grafen von Schaumburg, als welcher er glücklich, zufrieden und geehrt in Bückeburg (daher er auch der „Bückeburger Bach" genannt wird) bis an seinen Tod, den 26. Jan. 1795, lebte. Er hat sehr viel komponirt, und wenn er auch an Bedeutendheit seinen Brüdern nachstand, so verläugnet er doch nirgends den würdigen Schüler seines Vaters. (Oratorien und sonstige Kirchenstücke. Klavierkonzerte, eine Kantate „Pygmalion", Lieder, Trio's u. s. w.) — Indem wir noch schließlich die wackern Komponisten Johann Ludwig B. und Wilhelm B. (einen Sohn des Bückeburgers) erwähnen, schließen wir mit der Familie B., die in Wahrheit die „große" genannt wird, denn über 50 Tonkünstler sind aus ihr hervorgegangen und mehrere ihrer Glieder gehören zu dem Stolzesten, was deutsche Kunst hervorgebracht. Daß wir Sebastian der chronologischen Ordnung zuwider vorangestellt haben, rechtfertigt sich durch sich selber. Der Folgende gehört nicht zu der berühmten Familie.

Bach, Aug. Wilh., Direktor des königl. Musikinstituts, Organist an der Marienkirche und Mitglied der Akademie der Künste, so wie deren Senat, in Berlin, geb. daselbst den 4. Octbr. 1796. Sein Vater war Organist an der Dreifaltigkeitskirche und Sekretär am Lotterie-Amte, und unter dessen Leitung machte er seine ersten Studien; später ging er zu Zelter und Berger und vervollkommnete sich bei diesen in der Komposition und im Pianofortespielen. In seinem zwanzigsten Jahre wurde er Organist an der Marienkirche, und nach Zelter's Tode und Bernhard Klein's Abgange vom neu errichteten königl. Musikinstitute wurde er, nachdem er schon 10 Jahre als Lehrer an demselben gewirkt hatte, Direktor desselben. Er hat mancherlei komponirt und publizirt, u. A.: Orgelstücke (Prä- und Postludien, Fugen, Trio's); der praktische Organist, eine Sammlung verschiedenartiger Kompositionen; ein Choralbuch; Lieder (Texte von Kahlert) u. s. w.

Bachmann, Gottlob, Organist an der Nikolaikirche zu Zeitz, geb. in dem Dorfe Bornitz (unweit Zeitz) am 28. März 1763; hatte Unterricht vom Hoforganisten Frech in Zeitz und bezog 1785 die Universität Leipzig, um daselbst Vorlesungen über schöne Künste und Wissenschaften zu hören und sich in der Musik zu vervollkommnen. Anfangs schwärmte er für die Manier Pleyel's und Kotzeluch's, wurde aber gleichgültig dagegen, als er Haydn's und Mozart's Sachen kennen lernte.

Digitized by Google

1788 ging er nach Dresden, wo ihm Naumann den Wahn benahm, als seien seine überladenen und noch schülerhaften Sachen im Geiste Haydn's und Mozart's geschrieben; er nahm sich jetzt Naumann, Weigl, Cimarosa u. s. w. zum Muster und bestrebte sich, populär zu schreiben. Auch datirte von da an seine Idee, die durch Heinse's „Hildegard von Hohenthal" angeregt und in mehreren Aufsätzen von ihm vertheidigt wurde: daß die bloße Instrumental-Musik keines bestimmten Ausdrucks fähig sei — eine Ansicht, die nach ihm des öfteren ausgesprochen worden ist, und deren Prüfung hier nicht unsere Aufgabe sein kann; doch bekehrte er sich nach einigen Jahren wieder und komponirte auch noch andere Sachen als blos Lieder, Balladen und überhaupt Vokalstücke. 1791 erhielt er die Organistenstelle in Zeitz, um die er sich mehr aus Bedürfniß, als aus Neigung beworben hatte. Er hat viel geschrieben, auch Opern, z. B. Don Silvio von Rosalva; aber in allen seinen Sachen zeigt sich nur geringe Erfindung, wenn auch der Styl ein recht angenehmer genannt werden muß. Es ist uns nicht bekannt, wann er gestorben ist.

Bachmann, Pater Sixtus, ein tüchtiger Contrapunktist und großer Orgel- und Klavierspieler, geb. am 18. Juli 1754 zu Kettershausen in der damals gräflich Bebenhausischen Herrschaft. Schon als neunjähriger Knabe spielte er mehr als 200 Stücke aus dem Gedächtnisse und bestand einen Wettstreit mit dem damals ebenfalls noch jungen Mozart sehr ehrenvoll. Seine Kenntnisse in der Komposition erwarb er sich in den Klöstern zu Elchingen und Marchthal an der Donau, indem er die Werke Abt Vogler's eifrig studirte und auch von dem auf der Durchreise sich einige Zeit in Marchthal aufhaltenden Kapellmeister Koa einigen Unterricht genoß. Die Zahl seiner gedruckten Kompositionen ist nicht groß, und sie bestehen in Sonaten und Fugen für Klavier und Orgel. Nach seinem wahrscheinlich 1818 erfolgten Tode fand man in seinem Nachlaß eine Menge Kantaten, Sinfonien, Violinquartette, Sonaten und Orgelfugen; auch waren einige seiner im ächten Kirchenstyl gearbeiteten Messen durch Abschriften weit verbreitet.

Bachschmidt, Anton, geb. zu Mölk in Oesterreich im Jahre 1709 und gest. 1780 als Kapellmeister des Fürsten von Eichstädt. Er war Violin- und Posaunenvirtuos und hat viel komponirt; namentlich werden seine Kirchenstücke geschätzt, die sämmtlich im Graun'schen Styl gehalten waren; im Druck erschienen ist ein Oboekonzert und mehrere Violinquartetten. Drei Jahre vor seinem Tode hatte er das Unglück, zu erblinden.

Backofen, Joh. Georg Heinrich, geb. zu Durlach im Jahre 1768, Virtuos auf der Klarinette, auf dem Bassethorn, der Flöte und der Harfe. Er studirte von 1780 in Nürnberg die Musik und nebenbei auch die Zeichnen- und Malerkunst und Sprachwissenschaften. Er machte viele Kunstreisen und war auch eine Zeit lang in Gotha als Kammermusikus angestellt. Für seine Instrumente hat er viel und Angenehmes geschrieben; seine „Anleitung zum Harfenspiel", desgleichen für Klarinette und Bassethorn sind durch Gründlichkeit und Zweckmäßigkeit höchst ausgezeichnet. — Auch seine Brüder Ernst (geb. 1770 in Durlach) und Gottfried (geb. zu Durlach im Jahre 1771) waren wackere Künstler auf dem Fagott und der Klarinette. Durch Kompositionen haben sie sich nicht bekannt gemacht.

Bader, Carl Adam, geb. zu Bamberg am 10. Jan. 1789, war bis zu der

Digitized by Google

Mitte der dreißiger Jahre unsres Jahrhunderts einer der vorzüglichsten deutschen Heldentenore. Von seinem Vater erhielt er den ersten Unterricht in den Anfangsgründen der Musik und bei seinem Bruder (der bischöfl. Hoforganist war) lernte er Klavier- und Orgelspielen. Im Jahre 1809, als er eben zum Studium der Theologie übergehen wollte, starb der Organist und Chorregent an der Domkirche in Bamberg und unser B. erhielt unter 20 Kompetenten die Stelle. Um diese Zeit war auch die Mutation bei ihm vollendet und seine wunderschöne Sopranstimme, die ihn schon in seinem achten Jahre als Singknabe beim Domchor angestellt werden ließ, hatte sich in einen starken, wohlklingenden Tenor umgewandelt, den er öfter in öffentlichen Konzerten hören und bewundern ließ. Der damalige Direktor des Bamberger Theaters, von Holbein, munterte ihn auf, sich der Bühne zu widmen, und er debutirte in seiner Vaterstadt im Jahre 1811 als Loredano in Paër's „Camilla" und bald darauf als Belmonte und Sargines mit glücklichstem Erfolge. Im Jahre 1812 erhielt er Engagement in München, woselbst er 4 Jahre blieb und sich als dramatischer Sänger vervollkommnete. Von Bremen und Hamburg aus, wohin er sich von München zunächst wendete, kam er auf Gastspiel nach Berlin (im April 1818), mußte aber die vortheilhaften Engagements-Anerbietungen, die man ihm hier machte, ablehnen, weil er mit Braunschweig abgeschlossen hatte. Nach einem Aufenthalte von zwei Jahren in letzterer Stadt kam er im Jahre 1820 endlich nach Berlin und sein erst dreijähriges Engagement wurde bald in ein lebenslängliches umgewandelt; pensionirt wurde er in den vierziger Jahren und lebt in Berlin, so viel wir wissen, als Dirigent der Kirchenmusik an der katholischen St. Hedwigskirche. Nun noch einiges seinen Gesang Charakterisirende: Seine Stimme war volltönend und kräftig, wie selten eine, der zwar die Volubilität einer italienischen Kehle abging, die aber in sonstiger technischer Beziehung vortrefflich gebildet war und Anstrengungen ohne Mühe zu ertragen vermochte. Das beweisen seine Glanzrollen in den Spontini'schen Opern, sein Masaniello in Auber's „Stumme", sein Adolar in Weber's „Euryanthe" u. s. w. In Rossini'schen Opern war er aus den oben angedeuteten Gründen nicht ganz an seinem Platze; er scheint sich auch nie mit Vorliebe mit derlei reichfigurirten Partieen beschäftigt zu haben. Sein Vortrag und seine Darstellung, unterstützt von einer nobeln Persönlichkeit, waren vollkommen den Heldengestalten angemessen, die er meistens zu repräsentiren hatte; dabei wurde er niemals roh und ungeschlacht, und vermochte gar wohl auch die Schattirungen des Rührenden, Weichen und Seelenvollen auf's Schönste wiederzugeben.

Badia, Carlo Agostino, ein italienischer Komponist, von dessen Lebensumständen nichts weiter bekannt geworden ist, als daß er zu Anfang des 18. Jahrhunderts in der Kapelle des Kaisers Leopold I. zu Wien angestellt war. Er hat viele Opern, Oratorien, Kantaten für eine Singstimme mit Klavierbegleitung geschrieben.

Bänder, Gebrüder, Mitglieder der Hessen-Kassel'schen Hofkapelle, deren einer, der älteste, eines ausgezeichneten Rufes als Contrabassist und Fagottvirtuos genießt, und der andere, jüngere, als Klarinettist gerühmt wird.

Bänkelsänger sind fahrende Sänger, die auf Jahrmärkten allerhand erbauliche Geschichten, meistens Mordthaten und Unglücksfälle, in Reim und Gesang gebracht, den Leuten vorsingen und auf Leinwand gemalt sehen lassen Das Akkom-

Digitized by Google

pagnement dazu ist meist ein Leierkasten; der Name scheint daher zu kommen, daß die Sänger und Erklärer bei ihrem Geschäfte sehr oft auf einem Bänkchen (Bänkel) stehen, — vielleicht um die Versammlung des Einkassirens wegen besser übersehen zu können.

Bärenpfeife, Bärengeige oder **Bärenpipe**, ein gedecktes Schnarrwerk in alten Orgeln von 16 oder 8 Fußton, von etwas breitem, unangenehmem Ton, weswegen es auch heutzutage nicht mehr angewendet wird.

Bärentanz, ein Tonstück in Melodie und Styl denjenigen Stücken nachgeahmt, welche die Bärenführer ihren Quadrupeden zum Tanze aufspielen; Hauptingredienzien sind ein liegender Baß, der zuerst einige Takte allein brummt, eine Melodie in sehr hoher Lage und mit markirtem Rhythmus.

Bärmann, Heinrich Joseph, ein Klarinettvirtuose von europäischem Ruf. Er wurde zu Potsdam den 14. Febr. 1784 geboren und erhielt seinen ersten Unterricht in der dasigen Militär-Musikschule. Im Jahre 1804 kam er nach Berlin, wo der musikliebende Prinz Louis Ferdinand sich sehr für ihn interessirte, wurde in der Schlacht bei Jena als Hautboist bei einem Regiment Leibgarde Kriegsgefangener und ging, nachdem er nach Berlin zurückgekehrt war, mit guten Empfehlungen versehen nach München, wo er gleich nach seinem ersten Auftreten in einem Hofkonzerte eine Anstellung als erster Klarinettist bei der Hofkapelle erhielt. Vom Jahre 1808 datiren seine Kunstreisen durch ganz Europa, und überall, wo er sich hören ließ, wurde er mit Beifall und Auszeichnungen aller Art überschüttet. Er war ein intimer Freund C. M. von Weber's, der seine wundervollen Klarinettkonzerte für ihn komponirte und sogar gemeinschaftlich mit ihm eine Kunstreise durch Deutschland machte. Was seine eigenen Kompositionen betrifft, so sind sie geschmackvoll, geistreich und bei allem Glanz doch gründlich gearbeitet. — Sein Sohn Carl, geb. 1820 in München, ist ebenfalls vorzüglicher Klarinett- und Bassethorn-Virtuos; er ist neben seinem Vater in der Münchner Kapelle angestellt und von diesem auch auf mehreren Reisen in die Kunstwelt eingeführt worden.

Bagatelle (Kleinigkeit), ist der Titel eines Tonstücks von geringem Umfange und leichtem Charakter.

Bagatti, Francesco, ein grundgelehrter Contrapunktist und Kirchenkomponist in Mailand, wahrscheinlich um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Er war auch Organist an mehreren Kirchen in Mailand.

Bagge, Ernst Baron von, königl. preußischer Kammerherr und violinspielender Dilettant. Er lebte 1780 in Paris und hatte die Manie, die berühmtesten Virtuosen für seine Schüler auszugeben, d. h. er hatte sich einige Kunststückchen auf der Geige herausgesucht, die ihm die Spieler von Profession nicht nachmachen konnten, und sowohl Neugier, wie Nachgiebigkeit gegen seine Marotte, veranlaßte Manche, Lektionen bei ihm zu nehmen, welche außerdem noch einen materiellen Vortheil gewährten, indem, statt sich bezahlen zu lassen, er noch obendrein seine Quasi-Schüler sehr gut honorirte, wofür er sich nur ausbedung, daß sie ihn als Lehrer anerkannten. Von einem regelmäßigen Spiel war übrigens bei ihm nicht die Rede; er hatte gar keine Applikatur und rutschte nur so auf den Saiten mit einem Finger auf und ab. Auch in der Komposition versuchte er sich und ein Konzert und eine Sinfonie in D zu

Digitized by Google

8 Stimmen sollen von Talent zeugen. Er starb 1791 in Paris, der Sage nach von seiner Maitresse vergiftet.

Baj, Tommaso, geb. zu Crevalcore bei Bologna um 1650 und gest. den 29. Octbr. 1714 als Kapellmeister am Vatican, zu welchem Amte er als Nachfolger des Paolo Lorenzani berufen wurde, das er aber nur ein Jahr, von 1713—14 verwaltete. Von den näheren Lebensumständen dieses Mannes ist nichts bekannt geworden, trotzdem er zu den Berühmtheiten unter den alten Kirchenkomponisten gehört. Es ist sein Miserere, welches ihm zu diesem Ruhme verhalf, und welches abwechselnd mit dem Miserere von Allegri lange Zeit hindurch regelmäßig am Charfreitag früh in der Sixtinischen Kapelle aufgeführt wurde und wohl noch aufgeführt wird. Der Plan beider Werke ist ziemlich derselbe: die Stimmen sind in zwei Chöre getheilt und vereinigen sich zuletzt zur Achtstimmigkeit; doch unterscheidet sich B. von Allegri durch eine reichere rhythmische und modulatorische Gestaltung und auch dadurch, daß er jede Strophe anders komponirte. Beide Werke liegen jetzt in mehrfachen Abdrücken den Kunstfreunden zur Vergleichung vor.

Baillot (spr. Balljoh), Pierre, geb. zu Passy bei Paris den 1. Octbr. 1771 und gest. zu Paris den 15. Septbr. 1842, einer der größten Violinspieler unserer Zeit und eines der Häupter der französischen Schule. Er hat sich vorzüglich nach Viotti gebildet, und überall auf seinen Reisen ist die Großartigkeit und Kühnheit seines Spieles auf's Glänzendste anerkannt worden. Das Wichtigste, was er uns hinterlassen hat, sind seine Etuden und die im Verein mit seinen berühmten Kollegen Rode und Kreuzer herausgegebene Violinschule des Konservatoriums in Paris. Noch ist zu bemerken, daß er einer der vorzüglichsten Quartettspieler war, die es je gegeben. Duo's, Konzerte, Variationen u. s. w.)

Baini, Giuseppe, Abbate, der ausgezeichnetste italienische Musikgelehrte der neuern Zeit, geb. zu Rom am 21. Octbr. 1775 und gest. den 10. Mai 1844 als Direktor der päpstlichen Kapelle, zu welchem Amte er 1817 erwählt wurde, nachdem er von 1795 bis dahin Sänger in derselben Kapelle gewesen war. Sein Werk: „Memorie storico-critiche della Vità e delle opere di Giov. Pierl. da Palestrina", welches 1828 in Rom und 1834 in einer deutschen Bearbeitung von Kandler (mit Anmerkungen von Kiesewetter) erschien, ist höchst ausgezeichnet und enthält die erste richtige Darstellung von jenes Altmeisters Leben und Werken, so wie außerdem noch die werthvollsten Aufschlüsse über die ganze damalige Zeit in musikalischer Beziehung und über die Vor-Ockenheim'sche Schule. Als Komponist hat er sich vorzugsweise einen Namen durch ein Miserere gemacht, welches das einzige Werk von einem modernen Tonkünstler ist, das in der Charwoche in der Sixtinischen Kapelle gesungen wird; es ist 1817 komponirt und im ächten alten Style gearbeitet. Schließlich wollen wir noch seiner 1820 erschienenen Arbeit: Saggio sopra l'identità de ritmi mus. e poet. erwähnen, die neben vielem Scharfsinnigen aber auch vieles Unhaltbare enthält.

Baitz, Joh. Hendrik Hartmann, Orgelbauer, geb. um's Jahr 1708 in Utrecht und gest. daselbst den 14. Decbr. 1770, hat viele treffliche Orgeln in den Kirchen der Niederlande hergestellt, z. B. zu Venschor, Ysselstein, Tilburg, Utrecht, Gorinchem u. s. w.

Digitized by Google

Balalaika, ist der Name eines russischen Instruments in Form einer Leier und mit zwei Saiten bezogen, das man auf allen Dörfern findet, und mit dem sich die Bauern ihre Gesänge begleiten. Sein Ton ist nicht unangenehm.

Balancement (spr. Balangßemang), ist die franz. Benennung des Tremolo oder der Bebung (s. d.).

Balbastre, Claude, geb. zu Dijon den 8. Decbr. 1729 und gest. zu Paris den 9. April 1799, war ein ungemein beliebter Organist an mehreren Kirchen in Paris. Sein Spiel zog namentlich zu den Mitternachtsmessen in der Kirche St. Roch, (wo er seine berühmten Noëls spielte), so viel Menschen herbei, daß der Erzbischof es ihm für diese Gelegenheiten verbieten mußte, weil gar zu viele Unordnungen und Unsittlichkeiten unter der versammelten Masse vorfielen. Er hat Klaviersachen, Orgelstücke, Septette für Klavier, 2 Violinen, Baß und 2 Hörner u. s. w. verfaßt. —

Balbi, Lorenzo, ein ital. Violoncellist, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts blühete und um 1740 starb. Besonders beliebt waren seine Sonaten.

Balbo, Ludovico, ein ital. Tonkünstler aus Venedig, Schüler und Nachahmer des Constanzo Porta, blühte als Kirchenkomponist und Contrapunktist in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Gest. ist er zu Venedig um's J. 1594.

Baldasarri, Pietro, war zu Anfang des vor. Jahrh. ein sehr angesehener Komponist zu Rom. Besonders berühmt wurde er durch sein Oratorium: „Applausi eterni dell'Amore manifestato nel tempo". Von seinen übrigen Sachen, wie von seinen Lebensumständen ist in Deutschland nichts Näheres bekannt geworden. —

Baldenecker. Dieses Namens giebt es und hat es mehrere Musiker gegeben. Konrad B. hat sich als Klavierspieler am Rhein, in Holland und England einen guten Namen gemacht; Joh. Bernh. B. hat leichte und gefällige Pianoforte- und Violinsachen veröffentlicht, und Nikolaus B. war eine Zeitlang Chordirektor in Leipzig und hat u. A. Lieder, Pianofortesachen, Musik zu dem Irrenhause in Dijon und zu anderen Melodramen komponirt.

Balducci (spr. Baldutschi), Maria, war gegen das Ende des vorigen Jahrh. eine berühmte ital. Sängerin, und ist zu Genua 1758 geb. Sie hat in Mailand, Venedig, Neapel u. s. w. gesungen, und überall staunte man über den seltenen Umfang ihrer Stimme, der sich bis zum dreigestrichenen G erstreckt haben soll; doch warfen ihr Kenner häufige Inkorrektheit und Mangel an Ausdruck vor. Vom Theater hat sie sich wahrscheinlich um 1790 zurückgezogen, nachdem sie vorher eine Kunstreise durch Deutschland, Polen und Rußland gemacht hatte.

Baletti, Elena Riccoboni, auch unter dem Namen Rosa B. in manchen Gegenden bekannt, eine ausgezeichnete Sängerin, geb. 1768 in Stuttgart, woselbst sie bis zum J. 1788 als Hofsängerin angestellt war. Dann ging sie nach Paris und erregte dort einen ungeheuren Enthusiasmus; seit der berühmten Todi wollte man nicht einen so angenehmen, ausdrucksvollen Gesang gehört haben. Im Jahre 1802 heirathete sie einen Grafen und verschwand danach aus dem Kunstleben.

Balfe, Michel William, geb. 1808 in Dublin, ein Opernkomponist, von dem auch Einiges, z. B. „die Zigeunerin", „die vier Haimonskinder" auf deutschen Bühnen gegeben worden ist. Er war zuerst in mehreren Städten Italiens als Baßsänger

Digitized by Google

angestellt, und lebt jetzt wohl zumeist in London. Seine Musik ist sehr oberflächlich und aus allerhand italienischen und französischen Brocken zusammengestoppelt; doch hat sie hin und wieder eine hübsche Lebendigkeit.

Balg, heißt im Allgemeinen derjenige Theil bei Windinstrumenten (Orgeln und orgelartigen Instrumenten), durch den der zum Tonerzeugen nöthige künstliche Wind hervorgebracht wird; natürlich sind die B. nach Art und Größe der Instrumente verschieden konstruirt, wenngleich das Grundprinzip dasselbe ist. (Näheres siehe unter Orgel.)

Balgklavis, s. Orgel.

Balgglocke oder **Klingelzug**, s. Orgel.

Balghaus, s. Orgel.

Balgkammer, s. Orgel.

Balgregister, s. Orgel.

Balgtreter oder Kalkant ist derjenige, welcher durch Niedertreten der Balgklavis (s. d.) den Wind in den Bälgen auffängt, welcher von dort aus durch die Windkanäle in die Windladen (s. Orgel) getrieben wird.

Balken ist 1) bei Geigeninstrumenten dasjenige Stückchen Holz, welches in Form einer schmalen Leiste inwendig an der Decke oder dem Resonanzboden eingeleimt ist und zwar gerade unter der tiefsten Saite und parallel mit dieser. Er dient theils dazu, um dem durch die Spannung der Saiten gedrückten Resonanzboden mehr Festigkeit zu geben, theils aber auch, um die durch die Schwingungen der Saiten erregte Vibration des Resonanzbodens über dessen ganze Fläche zu verbreiten. Er ist unter dem Stege, der durch die Saiten am meisten auf den Resonanzboden drückt, am stärksten, erhabensten und läuft nach beiden Enden verjüngt zu. Für die Dicke und Länge des B., sowie für die Art des Holzes, aus dem er verfertigt sein müsse, läßt sich nichts Bestimmtes festsetzen; genug ist, daß die Beschaffenheit des B. von größter Wichtigkeit auf die Reinheit, Stärke und Schönheit des Klanges ist, und daß die Kunst des Instrumentenmachers hier zu entscheiden hat. In einigen Gegenden heißt der B. auch der Baßsteg, weil die tiefste oder Baßsaite gerade über ihm ruhet. 2) bei Klavierinstrumenten versteht man darunter a) die Leisten unter dem Resonanzboden, welche von derselben Bestimmung und demselben Einflusse sind wie der B. bei den Geigeninstrumenten; b) den Saitenhalter, oder dasjenige Stück Holz, in welchem die kleinen Stifte sich befinden, an denen die Saiten vermittels Schlingen angehängt sind; c) dasjenige Stück Holz, in welchem die Wirbel stehen, doch ist in dieser Beziehung der Ausdruck Wirbel- oder Stimmstock richtiger. (s. d.)

Ballabene, Gregorio, geb. zu Rom 1720 und gest. um 1803 daselbst, war einer der größten Contrapunktisten und Kirchenkomponisten des vor. Jahrh. Er war schon 50 Jahre alt und hatte schon die vortrefflichsten Sachen (meist Kirchenchöre a capella) komponirt, ohne daß Jemand, außer seiner nächsten Umgebung, von seinem Wirken etwas wußte, bis es sich fügte, daß der Kapellmeister Reichardt, hingerissen durch B's. 48stimmige Messe, der Welt nähere Kunde über diesen bescheidenen und großen Künstler gab. Er war fast der einzige Komponist in Italien, der zu jener Zeit neben Sala in Neapel noch im alten ächten Kirchenstyl a capella zu arbeiten vermochte.

Digitized by Google

Ballāde, (ital. Ballata) scheint ursprünglich ein Tanz gewesen zu sein, zu welchem gesungen wurde, wenn man die Herleitung vom ital. ballāre (tanzen) dabei im Auge hat; doch waren in Italien seit dem 12. Jahrh. Ballaten kleinere lyrische Gedichte, meist erotischen Inhaltes, und diesen ähnlich sind die ältern Balladen der Franzosen. Etwas Anderes sind die zuerst im 14. Jahrh. vorkommenden englischen und schottischen Balladen, kürzere epische Dichtungen, welche gesangartig vorgetragen zu werden pflegten; sie gleichen also den spanischen Romanzen, nur daß sie das Gepräge des düstern und strengen Norden tragen, während die Romanzen milder, südlicher sind. Den Begriff kurzer epischer Gedichte haben die Balladen noch heute und wurde ihnen dieser namentlich in Deutschland durch Herder und Bürger im 18. Jahrh. zugetheilt; in die subtilen Unterschiede zwischen Ballade und Romanze eingehen zu wollen, kann uns hier nicht einfallen. Die musikalische Komposition der B. ist von der einfacher Lieder in neuerer Zeit insofern abgewichen, als nicht eine für alle Strophen passende Melodie erfunden, sondern die B. durchkomponirt, d. h. mit einer Reihe fortlaufender, nach dem Wechsel der Empfindungen und der Situationen verschiedener Melodieen versehen wird. Es ist vielfach darüber gestritten worden, ob die letztere mehr dramatische Behandlungsweise, oder die erstere einfache Liedweise vorzuziehen sei; unseres Bedünkens kommt es dabei wohl hauptsächlich auf die Form, oder besser gesagt auf das Räumliche des Gedichtes an, und man kann ganz gern z. B. über die Vorzüge einer strophen- oder nicht strophenweisen Komposition von Göthe's „Erlkönig" streiten, nicht aber über ein von Bürger's „Lenore", die für ein Strophenlied doch etwas gar zu lang wäre und auch bei der besten derartigen musikalischen Behandlung etwas bänkelsängerartiges bekommen würde. Unter den deutschen Balladenkomponisten stehen Zumsteeg und Löwe obenan; auch ist als musterhaft und genial Franz Schubert's „Erlkönig" zu erwähnen.

Ballard, (spr. Ballahr), war der Name einer berühmten Druckerfamilie in Paris, die über zwei Jahrhunderte lang das Monopol des Notendruckes in Frankreich besaß; dem ist es zuzuschreiben, daß der Notendruck in Frankreich viel längere Zeit als in Deutschland ohne Verbesserungen geblieben ist. Die Revolution machte dem Privilegium der Ballard's, sowie vielen anderen Privilegien, ein Ende.

Ballerini, Francesco, zuweilen auch Baron genannt, war um's J. 1690 am mantuanischen Hofe und wurde für den berühmtesten Sänger seiner Zeit gehalten. Ob er mit einem von Walther erwähnten Ballarini derselbe ist, welcher 1700 bei Gelegenheit eines Beilagers in Berlin sang und im Dienste des Kaisers Joseph I. stand, ist nicht erwiesen; ebenso weiß man nichts Näheres über sein Leben.

Ballet, (ital. Balletto), vom Griech. *βαλλισμος*, ist die Darstellung einer Handlung durch Tanz und Pantomime; auch wird darunter ganz im Allgemeinen der theatralische Tanz verstanden, der dem gesellschaftlichen entgegengesetzt ist, aber wohl im Verlaufe der Zeit so ausgeartet ist, daß er kaum mehr zu den schönen Künsten gezählt werden kann. Wie können auch bloße unschöne Korperverrenkungen, lascive Stellungen u. s. w. schön genannt werden! Selbst das charakteristische Moment in den Nationaltänzen ist verwischt und trivialisirt worden, und wenn man z. B. auf dem Theater eine Tarantella tanzen sieht, so gehört eine gute Portion Selbsttäuschung dazu, um in der gemeinen Zuchtlosigkeit südliche Gluth zu sehen. Lassen wir nun

Digitized by Google

diese bloßen Schaustellungen schwieriger Evolutionen und seiltänzerischer Sprünge beiseite und kommen wir wieder auf das Ballet mit dramatischem Hintergrunde zurück, so ist dasselbe wohl von den Opfertänzen des Alterthums herzuleiten, die ja vielfach pantomimische Darstellungen in sich faßten. In Italien wurde das B. im 16. Jahrh. auf der Bühne zuerst einheimisch gemacht und von da kam es nach Frankreich, wo es Balthazarini (s. unten), Musikdirektor der Katharina von Medicis, als ein beliebtes Hofvergnügen einführte, bei dem selbst der König und die Prinzen mitwirkten. Doch durften bis 1697 keine Frauenzimmer in den Balleten auftreten, und erst Antoine Houbart de la Motte hob in dieser Zeit diesen Zwang auf, und reformirte das Ballet, indem er ihm dramatische Elemente zuwies. Bis zu Noverre in der Mitte des 18. Jahrh. hatte das B. keine Selbstständigkeit und war nur Zugabe zur Oper; der Genannte lös'te es gänzlich von dieser ab und begründete eine sinnreiche Theorie desselben in seinen Schriften. Vincenzo Galeotti in Kopenhagen verfolgte die Richtung Noverre's und ordnete den Tanz im B. dem dramatischen Elemente unter. — Was nun die Musik zu den B. betrifft, so hat sie nicht allein die Thätigkeit gewöhnlicher Tanzmusik — die Unterstützung der rhythmischen Bewegungen — zu verrichten, sondern sie verdeutlicht gewissermaßen auch die Situationen und verleihet der mimischen und pantomimischen Darstellung eine Art von Sprache. Es ist ihr daher vielfach Raum gegeben zu charakteristischen Instrumentalsätzen verschiedener Art und zu Schilderungen von allerlei Gefühlsmomenten; große Meister, wie Cherubini und Beethoven (des Letztern B. „Prometheus“ nur zu erwähnen), haben es nicht unter ihrer Würde gehalten B. zu komponiren, und auch Gluck und viele andere bedeutende Musiker haben Bedeutendes in dieser Beziehung geleistet; überhaupt könnten den älteren Tonsetzern unsere heutigen unbeschadet ihrer Künstlerehre wohl nachahmen und Balletmusiken schreiben; sie würden da ihrer Neigung zu „Charakterstücken“, die sie an das unfruchtbare Pianoforte verschwenden, vortrefflich nachkommen können, und zur Aufhelfung des gesunkenen Geschmackes mehr beitragen, als durch ihre verfehlten Sinfonie- und Opernspekulationen. Natürlich dürfen sie es dabei nicht unter ihrer Würde halten, populär und zugänglich zu schreiben und den Weltschmerz beiseite zu lassen. —

Ballo (ital.), ist der Name für ein Ensemble-Tanzmusikstück in einem Ballete oder in einer Oper.

Balthazarini, in Frankreich Beau-joyeux genannt, kam als einer der besten Violinspieler seiner Zeit im J. 1577 an den Hof der Katharina von Medicis, wo er auch das Ballet (s. oben) einführte, und sich zum allgemeinen Liebling dadurch machte. Sein „Ballet comique de la Reine, fait aux noces de M. le Duc de Joyeuse et de Mademoiselle de Vaudemont u. s. w.“ wurde in Paris 1582 gedruckt und wird auf der dortigen Bibliothek aufbewahrt. Doch scheint er mehr der Anordner dieses Ballets als der eigentliche musikalische Kompositeur desselben gewesen zu sein, denn in der Vorrede nennt er selbst die Kammermusiker Beaulieu und Maitre Salmon als diejenigen, welche die Musik verfaßt haben.

Baltzar, Thomas, geb. zu Lübeck, kam im J. 1658 nach England, und erregte als Violinist die allgemeinste Bewunderung; denn er war der Erste, der dort bis zum dreigestrichenen d hinauf spielen (wenn auch nur mit sog. ganzer Applicatur) und die

Digitized by Google

Lagen verändern konnte — was den Engländern so imponirte, daß sie zweifelhaft waren, ob sie seine Kunst nicht für Teufelswerk halten sollten. Nach der Wiedereinsetzung des Königs Karl II. wurde B. dessen Konzertmeister, starb aber schon im Juli des J. 1663, nachdem er sich durch den Trunk ruinirt hatte. (Burney und Hawkins erwähnen auch Kompositionen von ihm; auch ist noch zu bemerken, daß bis zu seiner Ankunft in England ein Uhrmacher, Davis Mell, den größten Ruhm als Violinvirtuose besaß.) —

Bambini, Felix, nach Einigen 1745, nach Anderen 1742 in Italien geb., war schon in seinem neunten Jahre ein so fertiger Klavierspieler, daß er bei einer nach Paris gekommenen ital. Operngesellschaft als Akkompagnateur wirkte; auch komponirte er schon Arien in diesem zarten Alter, die gern gehört wurden. Im J. 1762 verließ er die Gesellschaft, gab Klavierunterricht und komponirte nebenbei, namentlich Opern, z. B.: „les amans de village", „Nicaise", „les fourberies de Mathurin" 2c.

Banchieri (spr. Bankieri), Adriano, geb. zu Bologna um's J. 1567, berühmter Organist und gelehrter Tonkünstler. Er hat profane und kirchliche Musik komponirt, auch mehrere didaktische Werke verfaßt, und starb im J. 1634 als Titular-Abt des Olivetaner-Ordens, in dem er früher Mönch war. —

Banck, Carl, geb. um 1804 in Magdeburg, genoß 1829 Schneider's Unterricht in Dessau, reiste 1833 und 34 in Gesellschaft seines Freundes C. Alexander in Italien, lebte dann in Leipzig und Jena und ist jetzt beim Dresdner Journal als musikalischer Referent angestellt; daneben ist er sehr gesuchter Gesanglehrer und Mitarbeiter an musikalischen Blättern. Durch eine Reihe von Liederwerken hat er sich einen sehr geachteten Namen unter den deutschen Tonkünstlern gesichert; sein obengenannter Freund und Reisegefährte hat ihm zu seinen meisten Kompositionen den Text geliefert. —

Bandfrei, s. Bundfrei.

Banderali, David, um 1785 in Mailand geboren, debutirte daselbst im J. 1806 auf dem Theater Carcano als Buffo-Tenor und sang auf verschiedenen Theatern Italiens bis ungefähr 1812. Von da ab verließ er die Bühne und beschäftigte sich mit Gesangunterricht, nebenbei in Konzerten singend. Auf den Rath Rossini's stellte man ihn 1828 als Gesanglehrer am Pariser Konservatorium an. Ob er noch lebt haben wir nicht ermitteln können. —

Bandola (ital.), ein lautenartiges mit 10 Metallseiten bezogenes Instrument, das mit einem biegsamen Griffel von Horn oder Schildkrot gespielt wird. Es ist besonders in Mexiko gebräuchlich, wo es el Bandolon heißt.

Bandora ist ein mit 12 Stahlsaiten bezogenes Instrument, in Hinsicht der Form unserer Zither ähnlich und in Hinsicht der Stimmung der Laute gleich. Es ist sehr nahe mit der Bandola (s. vor. Art.) verwandt und von dem Instrumentenmacher John Roß in London erfunden im J. 1561; man findet es jetzt nur noch äußerst selten. —

Bandosca oder **Koboa** ist in Böhmen ein Instrument, das in einem zur Stimmung theilweise mit Wasser angefüllten Kruge besteht, über den ein Stück Leder mit einigen Pferdehaaren gespannt ist, die mit angefeuchteten Fingern hin- und hergezogen werden. Das ziemlich primitive Instrument giebt einen der Baßgeige ähnlichen Ton.

Digitized by Google

Bansi, Giulio, Lautenist und Komponist für sein Instrument, in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. in Mailand geboren, wo sein Vater Arzt war. Diesen verlor er sehr früh und sein Oheim, der Kanonikus Carlo Francesco Bansi, der ein berühmter Lautenvirtuos war, nahm ihn zu sich und unterrichtete ihn. Auf einer Reise, die er später Familienverhältnisse halber nach Spanien machen mußte, wurde er an der katalonischen Küste von Seeräubern gefangen genommen und nach Tunis als Sklave verkauft. Glücklicherweise fiel ihm ein, daß ein Franziskaner (auch ein Schüler seines Oheims) sich beim Bey von Tunis einst durch sein Lautenspiel Leben und Freiheit von der Sklaverei erwirkt habe, und er beschloß ebenfalls, seine Kunst auf den Muselmann einwirken zu lassen. Dies gelang vollkommen; der Bey war entzückt und machte ihn frei und zu seinem Sekretair, in welcher Stellung er einige Jahre blieb, sich in seinen Mußestunden mit Kriegswissenschaften beschäftigend. Hierauf ging er nach seinem Vaterlande zurück, und von da nach Madrid, wo er als königl. Ingenieur und Generallieutenant der Artillerie um's Jahr 1670 starb. (Von seinen Kompositionen ist uns nichts bekannt geworden; Walther erwähnt eines praktischen Werkes von ihm: il maestro di Chitarra.) —

Banister, John, der Vater, Violinvirtuose, war der Sohn eines gewöhnlichen Stadtmusikanten in einer der Vorstädte Londons und um 1630 geb. Sein Talent machte den König Karl II. auf ihn aufmerksam, der ihn zur weitern Ausbildung nach Paris schickte. Nach seiner Rückkehr wurde er in die königl. Kapelle aufgenommen, und nach Baltzar's (s. d.) Tode an der Stelle desselben Direktor. Er fiel aber später in Ungnade, und sah sich genöthigt, durch Unterricht- und Konzertgeben seine Existenz zu sichern; seine unter verschiedenen Benennungen, z. B. Akademien, Musikschulen, veranstalteten Musikaufführungen wurden sehr beliebt und lukrativ, und er hatte auch Gelegenheit, seine Kompositionen in denselben bekannt zu machen. Von diesen ist aber einzeln nichts gedruckt, eben so wenig wie seine Oper „Circe", die in London vielen Beifall hatte. Er starb am 3. Oktbr. 1679 in London.

Banister, John, der Sohn und würdige Nachfolger des Vorigen, den er nach Einigen sogar im Violinspielen übertroffen haben soll, und den man selbst über die gepriesenen ital. Künstler gesetzt hat. Er setzte die Konzerte seines Vaters fort, wurde aber später vom König Wilhelm III. als Hofmusikus angestellt und spielte nebenbei die erste Violine am Drurylane-Theater. Seine Violinkompositionen wurden gern gespielt und gehört. Er starb im J. 1725 in London.

Bannus, Joh. Albertus, ein in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. blühender sehr gelehrter musikalischer Schriftsteller, dessen größeres Werk: „Deliciae Musicae veteris" für den musik. Geschichtsforscher von Wichtigkeit ist. Von seinen Lebensumständen ist nichts Näheres bekannt.

Banti, Brigida geb. Georgi, eine ausgezeichnete und berühmte Sängerin zu Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrh. Sie war die Tochter eines venetianischen Gondoliers (Einige wollen auch behaupten, sie sei zu Crema 1757 geboren) und in ihrer Jugend gewöhnliche Straßensängerin. Ein Edelmann entriß sie diesem elenden Gewerbe und ließ ihre ausgezeichnete Stimme ausbilden; sie ging darauf nach Paris und erregte im Concert spirituel allgemeines Aufsehen. Auf sie auf-

Digitized by Google

merksam geworden, engagirten sie die Eigenthümer des Pantheon in London i. J. 1778 auf drei Winter und ließen ihr außerdem noch zu ihrer letzten Vollendung von Sacchini, Piozzi und Abel Unterricht geben. Da aber ihre Fortschkitte durch ihre Nachlässigkeit und Widerspänstigkeit nicht die glänzendsten waren und sie überhaupt den Erwartungen der vorgenannten Unternehmer nicht entsprach, so wurde sie noch vor Ablauf der drei Jahre ihres Kontraktes entbunden. Sie verließ darauf England und ging nach Deutschland und Italien, wo sie im Gegensatz zu London ungeheure Triumphe feierte; in den Jahren von 1780—85 hieß sie in Wien, Florenz, Venedig, Turin u. s. w. „die Virtuosin des Jahrhunderts". Sie hatte sich unterdeß mit dem Tänzer Banti verheirathet, ging 1790 nach Rom, 1794 nach Neapel und 1796 nochmals nach London. Diesmal war ihre Aufnahme die glänzendste, und neun Jahre verherrlichte sie die Londoner Oper. 1804 zog sie sich in ihr Vaterland zurück und soll 1806 in Bologna gestorben sein.

Banwart, Jakob, Komponist aus der letzten Hälfte des 17. Jahrh., besonders durch gediegene Kirchenkompositionen bekannt. Von seinen Lebensumständen ist nichts bekannt geworden.

Baptista, Francisco, Augustinermönch und Musikmeister in seinem Kloster zu Cordova, geb. um 1625 in der portugiesischen Provinz Alentejo, soll einer der vortrefflichsten und gründlichsten Komponisten seiner Zeit gewesen sein. Mehrere seiner Werke werden auf der Bibliothek in Lissabon aufbewahrt.

Baptiste Anet, (spr. Aneh), gen. Baptiste, ein Violinspieler und Schüler Corelli's, der um's J. 1700 nach Paris kam und als ein Wunder angestaunt wurde. Er soll zuerst doppelgriffig gespielt haben. Gestorben ist er in Polen als Konzertmeister des Königs.

Baptiste, Joh. Albrecht Friedrich, Violinvirtuos und Komponist, geb. den 8. August 1700 zu Oettingen. Sein Vater war Hoftanzmeister in Darmstadt und wollte durchaus nicht dulden, daß sich sein Sohn zum Musiker bilde; doch übte sich dieser heimlich auf der Geige, und errang sich noch weitere Ausbildung in Paris, wohin er 1718, und in Mailand namentlich, wohin er 1720 unter dem Vorwande ging, sich in der Tanzkunst zu vervollkommnen. Er durchreiste nun Italien sowohl, wie fast alle Länder Europa's, außer Rußland und Polen, in der Doppeleigenschaft als Tänzer und Violinist, und fixirte sich im J. 1726 in Kassel, wo man ihn als Hoftanzmeister anstellte. Er versäumte jedoch in dieser Eigenschaft die Musik nicht, ja er komponirte von jetzt ab sogar sehr viel, als: Violin- und Violoncellsolo's, Konzerte, Trios, Sonaten, Menuetten u. s. w. Er starb in Kassel um's J. 1764.

Baptistin, auch Batistin genannt, Jean Struck, von deutscher Herkunft, in Florenz geb., war der Erste, der mit Labbé an der großen Oper in Paris Violoncello spielte. Ludwig XIV. war ihm sehr gewogen und hatte ihm eine ansehnliche jährliche Pension ausgesetzt, so lange er sich in Frankreich aufhalten würde. Er starb 1755 den 9. Decbr. zu Paris in nicht sehr hohem Alter. Er hat Opern und Ballets komponirt und auch vier Bücher Kantaten in den Druck gegeben.

Baranius, Henriette, geb. Huse, geb. zu Danzig im J. 1768, wurde um

Digitized by Google

das J. 1790 für eine der größten Zierden des Berliner Nationaltheaters gehalten, an welchem sie Sängerin war. Eine Kabale veranlaßte sie 1797 die Bühne zu verlassen und sich nach Potsdam zurückzuziehen, wo sie zwei Jahre privatisirte und im J. 1799 den Kämmerer Rietz heirathete.

Baraviccini, (spr —witschini), Madame, ausgezeichnete Violinspielerin, um's J. 1778 in Mailand geboren. Sie war eine Schülerin Pugnani's, und vom J. 1798 an machte sie viele Kunstreisen. In Frankfurt a. M. traf sie mit dem berühmten Kreutzer zusammen, der sie überredete, ihr Instrument stärker zu beziehen, was aber zu ihrem Schaden war, da sie nun nicht mehr die Violine mit ihrer gewohnten Nettigkeit und Leichtigkeit zu behandeln vermochte, und daher der ihr früher gezollte reiche Beifall merklich abnahm. Man hat nach ihrer Abreise von Frankfurt nichts weiter von ihr gehört, als daß sie 1827 einmal wieder in München aufgetreten sein soll.

Barbant, Karl, war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh. ein beliebter englischer Komponist, stammte aber aus Deutschland, und zwar brachte ihn der Graf Haslang, baierischer Gesandter in London, von München in seinem Gefolge mit nach ersterer Stadt und stellte ihn als Organist und Kantor an seiner Hauskapelle an (im J. 1755). Er veröffentlichte von 1760 ab viele Klaviersonaten mit und ohne Begleitung, italienische Lieder, Sinfonien, Violintrios, Flötenduetten u. s. w. Von seinen Kirchenkompositionen ist im Drucke nichts erschienen.

Barbaja, Domenico, Impresario (Direktor) mehrerer italienischen Operntheater, z. B. in Neapel, dann später auch in Wien. Er führte zuerst Rossini's Opern auf. — Vieles Drollige, was man sich von ihm erzählt, erinnert an Schikaneder — si fabula vera.

Barbarino, Bartolomeo, gen. il Pesarino, geb. zu Ende des 16. Jahrh. zu Fabiano in der Mark Ancona, war ein Madrigalenkomponist, von dem in den Jahren 1609 und 1617 in Venedig Einiges gedruckt wurde.

Barbella, Emanuele, Violinspieler und Komponist in Neapel, lernte schon als Kind bei seinem Vater Violinspielen und genoß später den Unterricht des Pasqualino Bini, eines Schülers von Tartini; die Komposition studirte er u. A. auch bei Leo. Er starb 1773 in Neapel. Seine Kompositionen, von denen Burney im 3. Bande seiner Geschichte auch eine mittheilt, bestehen meist in Violinsachen und sind reich an Melodie, jedoch auch gründlich in der Harmonie.

Barbet, ist nach der wahrscheinlichsten Meinung ein persisches Saiteninstrument, über dessen Beschaffenheit man keine Kunde hat. Nach Einigen soll B. auch ein bestimmtes Musikstück, ein Lied u. dgl. bedeuten, und soll auch der Name des griech. Instrumentes Barbitos (s. d.) davon hergeleitet sein.

Barbier, Mad. verehel. Walbonne (spr. Barbjeh — Walbonn'), eine französische, sehr hochgeschätzte Sängerin an der großen Oper in Paris bis ungefähr zum J. 1816. Ihren Ruf erhielt sie im J. 1800 durch die meisterhafte Durchführung der Sopranpartie bei Gelegenheit der Aufführung von Haydn's Schöpfung.

Barbieri, Giovanni Angelo, blühte als kunstreicher Sänger um das Jahr 1650, in Diensten des Prinzen Gonzaga. Ob er auch Komponist des 1794 im kgl.

Digitized by Google

Musikarchiv in Kopenhagen mit verbrannten Oratoriums „Gionata, figlio di Saule“ war, ist nicht bestimmt.

Barbilleen, oder Barbilleische Spiele waren öffentliche Feste, welche die Griechen zu Ephesus feierten und bei denen musikalische Wettstreite hauptsächlich mit vorkamen. (S. Ephesien.) Die Einführung der Barbilleen fällt aber später als die der Ephesien, in die Zeit des Kaisers Vespasian ungefähr.

Barbitos, ein altgriechisches Instrument, über dessen Beschaffenheit die verschiedensten Meinungen herrschen. Nach Horaz (Od. I, 1.) war es die dreisaitige Lesbische Leier, von Terpander erfunden, auch Leier des Arion genannt; nach Andern war es eine Verbesserung des persischen Barbet (s. oben), und wieder nach Andern eine Art Fiedel mit drei Saiten, die mit einer Schlagfeder oder mit einem kleinen Fiedelbogen gespielt wurde. Endlich soll es auch ein Schlagwerk, ähnlich unserem Cymbal gewesen sein, und die Erfindung wird theils dem Anakreon, theils dem Alcäus zugeschrieben.

Barbud, so viel wie Barbitos, (s. vor. Art.).

Barca, Alessandro, ein italienischer Geistlicher, geb. den 26. Novbr. 1741 und gest. den 13. Juni 1814, war ein guter Theoretiker, der in mehreren Schriften das System des Valotti (s. d.) erklärte.

Barca, Francisko, ein portugiesischer Ordensgeistlicher, geb. zu Evora, trat zuerst 1625 in ein Kloster zu Palmella, wurde dann Kapellmeister desselben und zuletzt 1640 Kapellmeister an der Kirche aller Heiligen in genannter Stadt, in welcher Würde er auch starb. Er hat viel für die Kirche geschrieben, es ist aber nichts davon in den Druck gekommen und sollen die Manuscripte auf der königl. Bibliothek in Lissabon aufbewahrt werden.

Barcarolen oder **Barcarollen** sind Lieder, welche die venetianischen Barken- und Gondelführer (barcaruoli oder barcajuoli, gondolieri) singen; sie sind meist im 6/8 Takt, von sanfter, eigenthümlicher und einfacher Melodie und mäßiger Bewegung, und vorherrschend in der Mollweise. Sie sind öfter benutzt oder nachgeahmt worden, z. B. von Auber in der „Stummen“, von Mendelssohn in seinen reizenden Liedern ohne Worte für das Pianoforte.

Barden, (irisch bard, kymrisch bardh), nannten sich schon zu der Römer Zeiten die Sänger bei den celtischen Völkern, welche beim Kultus oder bei Festlichkeiten die Thaten der Götter und Helden besangen, auch wohl vor dem Beginnen der Schlacht die Krieger zur Tapferkeit anfeuerten und die Gebliebenen nach derselben beklagten. Zur Begleitung ihrer Gesänge bedienten sie sich der Harfe oder Chrotta. Ueberall waren sie als Zunft oder Orden organisirt und übten bedeutenden Einfluß auf Volk und Fürsten. In Wales erhielten sie sich am längsten in ihrer ursprünglichen Form, wo sie zwar nach der Eroberung des Landes durch die Engländer im J. 1284 ihre Vorrechte verloren, aber noch bis zu den Zeiten der Königin Elisabeth ihre Wettkämpfe in Gesang und Dichtung forthalten durften; diese hörten dann nach und nach auf, und erst 1770 haben sich wieder verschiedene Vereine zur Wiederbelebung der celtisch-nationalen Dichtung gebildet. In Irland sank das Bardenthum mit der Eroberung des Landes unter Heinrich II. und in Schottland hörte es als Orden nach dem Jahre 1748 auf. Die sogenannten Fennischen Gedichte, welche die Grund-

Digitized by Google

lage zum Ossian bilden, stammen aus dem nördlichen Irland. Den Germanen war der Name Barden völlig unbekannt, und man spricht mit Unrecht von den Barden der alten Deutschen, trotz Klopstock, der seine dramatischen Gedichte „Hermann's Tod", „Hermanns-Schlacht" und „Hermann und die Fürsten" Bardiete nennt. Letzteres Wort soll allerdings auch bei den Germanen die Benennung eines Schlachtgesanges gewesen sein, hat aber mit den Barden nichts zu thun, und ist eine Zusammensetzung von Bar, — ein Vernehmliches, Verkündetes, — welche Silbe sich noch in offenbar, lautbar, sangbar u. s. w. findet, und von Diet — dem ältesten Worte für Gemeinde, Volk. Das Wort Barde soll nach Einigen auch der Würdige oder Werthe bedeuten, und von einem alten König der Gälen, Bardus, herrühren, der einen besondern Einfluß auf die Poesie und Musik in seinem Volke ausübte und nach dem sich die Kunstausübenden nannten.

Bardi, Giovanni, Graf von Vernio. Bei Gelegenheit des Artikels „Arie" haben wir schon dieses musikliebenden, dichterisch begabten und kenntnißreichen Florentiners erwähnt; wir wollen hier nur nachholen, daß er nach seiner Ernennung zum päpstlichen Maestro di Camera in Rom seine musikalisch-poetischen Bestrebungen fortsetzte und der bald nachher entstehenden Oper den Boden bereitete. Die Namen einiger seiner scenischen Stücke seien zum Ueberfluß auch noch hierhergesetzt; sie heißen: „l'Amico fido", das Alexander Striggio und Christoforo Malvezzi in Musik setzten, und „il combattimento d'Apolline col Serpente", welches vom Sänger Caccini komponirt wurde.

Bardiet, s. Barden.

Bardin, [....] (spr. Bardeng), ein Franzose von Geburt, aber in Diensten des Herzogs von Ossuna in Madrid (um 1790), war ein großer Virtuos auf dem Serpent. Er behandelte dies schwerfällige Instrument mit solcher Leichtigkeit, daß er im Stande war, die schwersten Hornkonzerte von Punto und Rosetti darauf auszuführen; dabei ist bemerkenswerth, daß er sich eines Horn-Mundstücks bediente. Er starb im J. 1798 in Madrid.

Bardone, s. Baryton; auch ist es der ital. Name für die Orgelstimme Bourdon (s. d.).

Bardun richtiger **Bordun,** s. d. und Baryton.

Barem ist der jetzt veraltete Name einer gedeckten Flötenstimme in der Orgel, von meistens 8 Fußton und angenehmem Klange. Jetzt heißt sie gewöhnlich **Stillgedackt** oder **Musicirgedackt** (s. diese).

Baretti, Antonio, geb. 1720 zu Turin, ein Tonkünstler, der mehrere sehr gute Sachen für Klavier, Violine und Violoncello (Sonaten, Divertimenti für zwei Violoncelli u. s. w.) gesetzt hat. Er lebte noch 1780 in Turin. — Sein älterer Bruder Giuseppe (geb. 1716 den 22. März in Turin, und noch um 1772 Sekretär der bildenden Künste in London) war ein berühmter Dichter und Schriftsteller, und gehört nur insofern hierher, als in seinen beiden Werken: „Account of the manners and customs of Italy, London 1768" und „Travels through England, Portugal, Spain and France" (welche beide Werke in's Deutsche und Französische übersetzt worden sind) vieles über Musik vorkommt.

Bargaglia (spr. Bargalja), Scipio, ein neapolitanischer Komponist aus der

Digitized by Google

zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ist darum merkwürdig, weil man in seinem Instrumentalwerke: „Trattenimenti, ossia divertimenti da suonare, Venez. 1587“ zum erstenmale das Wort Concerto angewendet findet.

Bargnani (spr. Barnjani), Ottavio, aus Brescia, war gegen Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrh. Organist und Komponist zu Salò, und hat viele Motetten, Madrigalen und Kanzonetten verfaßt.

Bariola, Ottavio, einer der vorzüglichsten Komponisten des 16. Jahrh., war Organist an der Kirche della Madonna di St. Celso zu Mailand. Veröffentlicht hat er u. A. Ricercate, 1585, und Capricci ovvero Canzoni, 1594. Sein Styl hat Aehnlichkeit mit dem des Merulo.

Barilli, Marianne, geb. Bondini, eine vortreffliche Sängerin, die 1807 an der Opera buffa in Paris debutirte und allgemein durch ihre schöne Stimme und vollendete Schule entzückte. Leider starb sie schon 1813 den 25. Octbr., erst 31 Jahre alt. Ihr Mann, geb. 1761 und gest. den 26. Mai 1824, war ein guter Buffo, der 20 Jahre lang in Paris spielte und zuletzt Regisseur des Théâtre-italien war.

Bariton, Halbbaß, ital. Baritono, frz. Basse-taille, Bas-ténor auch Concordant, ist die Männerstimme, welche zwischen Baß und Tenor steht, doch ihrem Klange und Charakter nach zum ersteren Stimmgeschlechte gehört. Der Umfang des B. ist etwa vom großen A (oder G) bis zum eingestrichenen f.

Baritonschlüssel, ist das Baßzeichen 𝄢:, welches aber nicht auf der vierten, sondern auf der dritten Linie steht, also:

𝄢

und bedeutet, daß die Note auf der dritten Linie nicht d, sondern f heißt; nach dieser Richtschnur verändert sich auch die Benennung der übrigen Noten dem eigentlichen Baßschlüssel gegenüber. Uebrigens benutzt man diesen Schlüssel jetzt nicht mehr, und schreibt alles für die Baritonstimme Berechnete im Baßschlüssel.

Barly, ein Italiener von Geburt, aber schon früh in der königl. Kapelle zu Madrid und dann beim Herzog von Ossuna ebendaselbst angestellt, war ein Oboist, der zu Ende des vor. Jahrh. in Spanien als der erste Meister auf seinem Instrumente beispiellos verehrt wurde.

Barnard, John, war nach Burney Kanonikus an der St. Paulskirche in London um die Mitte des 17. Jahrh. und trug viel zur Verbesserung des mus. Kirchendienstes in England unter Karl I. bei. Seine zu diesem Behufe veranstaltete Sammlung der besten Kirchenkompositionen englischer Meister, welche 1641 in London herauskam, ist leider in den Stürmen der englischen Revolution verloren gegangen. Nach Fétis soll die Kirche in Herefort noch ein Exemplar in Stimmen besitzen, dem aber unglücklicherweise die Sopranstimme fehlt; es ist also so gut wie gar nicht vorhanden.

Barnett, John, Sohn eines Juwelenhändlers in London, geb. zu Bedford im J. 1802. Arnold, damals Direktor des Drurylane-Theaters, wurde aufmerksam auf seine frühzeitigen Anlagen und seine wunderschöne, umfangreiche Sopranstimme,

Digitized by Google

unterrichtete ihn und ließ ihn 1813 in der Oper „der Schiffbruch" debutiren. Der Erfolg dieses Debuts ließ ihn Engagement als Sopransolist bei den großen Oratorienaufführungen finden; um 1815 aber verlor er seine Stimme und wandte sich unter der Leitung von Ferd. Ries dem Studium der Komposition und des Pianoforte zu. Nachgehends hat er Mancherlei komponirt und publicirt: Messen, Lieder, Sonaten, Fantasien u. s. w.

Barock, (franz. baroque, ital. barocco), ist bei Erscheinungen des Lebens und der Kunst das Launenhaft-Wunderliche, sofern es bis in's Ungereimte und Närrische übergeht; es nähert sich dem Bizarren, hat aber mehr als dieses noch den Nebenbegriff des Komischen. In Werken der Tonkunst äußert sich das Barocke durch seltsame Tonverbindungen und Akkordkombinationen, durch fremdartige Modulationen und contrastirende Rhythmen u. s. w. B. zu sein ohne Noth ist leider ein häufiges Vorkommniß bei Tonstücken unserer Tage; die Barockerie wird für Genialität angesehen und meist versteckt sich Gedankenarmuth und Unwissenheit hinter der Seltsamkeit.

Baron, Ernst Gottlieb, geb. zu Breslau am 17. Febr. 1696 (nach Reichardt 1685) und gest. in Berlin den 26. Aug. 1760 als königl. Kammermusikus, war ein berühmter Lautenist, fruchtbarer Komponist und auch guter mus. Schriftsteller. Sein Talent für die Musik und die Wissenschaften entwickelte sich schon sehr frühzeitig und sein Vater, ein Posamentierer, ließ ihn das Gymnasium besuchen und auf der Laute von dem Böhmen Kohott Unterricht ertheilen. Nach einigen Jahren des Studiums der Jurisprudenz und Philosophie in Leipzig und Halle, wobei er aber immer die Musik fleißig übte, entschloß er sich, der letzteren Kunst gänzlich zu leben; er reiste daher vom J. 1720 ab in Deutschland als Virtuose, fand überall die beste Aufnahme, nicht blos seines ausgezeichneten Spieles, sondern auch seines liebenswürdigen Benehmens wegen, und erhielt außer der obenerwähnten noch früher mehrere Stellen als Kammermusikus, z. B. in Gotha 1728 und in Eisenach 1732. Eines spaßhaften Auftrittes müssen wir aus seinem Leben zur Unterhaltung unserer Leser doch erwähnen. Er war nämlich von der Macht der Musik so vollkommen durchdrungen, daß er alle fabelhaften Geschichten von Arion, Amphion u. s. w. als wahr angesehen wissen wollte, und auch der neuern Kunst die Kraft und Wirkung zu dergleichen nicht absprach. Einst forderte man ihn auf, seine Behauptungen in dieser Beziehung zu beweisen; er läßt bereitwillig eine Laute holen, setzt sich in den Kreis seiner aufmerksamen Zuhörer, und sucht durch sanfte Tonweisen das Gefühl der Liebe auszudrücken; wirklich spricht sich auch in allen Gesichtern Rührung aus und man umarmt sich von allen Seiten. Darauf geht er mit einem Male in eine rauschende, kräftige Weise über — und siehe! im Zorn springen alle Anwesenden auf von ihren Sitzen; die Raserei wird immer größer, Tische, Pfeifen, Gläser, Stühle werden zerschlagen, des Künstlers Instrument mit, und dieser selbst muß sich dem Handgemenge durch die Flucht entziehen. Auf die Straße gekommen, hört er ein schallendes Gelächter; er kehrt um und vernimmt zu seinem Schrecken, daß unter den Anwesenden — es waren Jenenser Studenten — Alles nur verabredet war, um ihn von seiner Orpheus-Manie zu kuriren. — Von B's. Kompositionen hat für unsere Zeit Nichts mehr Interesse; dagegen verdienen seine theoretischen und historischen Schriften auch

Digitized by Google

jetzt noch Beachtung. Einige derselben findet man in Marpurg's hist. krit. Beiträgen Bd. 2; dann sind noch zu erwähnen: „Von dem uralten Adel und Nutzen der Musik" (übers. aus dem Französischen); eine Abhandlung von der Melodie; und endlich „Versuch über das Schöne ꝛc.", eine Uebersetzung von Yves Marie André's Essai sur le beau.

Baroni. Dieses Namens waren in Italien zu Anfang und um die Mitte des 17. Jahrh. drei berühmte Sängerinnen. Die älteste und Mutter der beiden nachfolgenden hieß Adriana, war eine Schwester des Dichters und Ritters Basile, und nachherige Gattin des Muzio Baroni. Sie blühete um 1620 und hieß nur allgemein „die schöne Adriana aus Mantua". Auf ihre Schönheit und die Anmuth ihres Gesanges und Leierspieles sind i. J. 1623 Lobgedichte in einer besondern Sammlung erschienen unter dem Titel: Teatro delle glorie d'Adriana B. — Ihre älteste Tochter, Katharina, ebenfalls in Mantua geb., war neben einer anmuthigen Sängerin und großen Harfenspielerin auch noch Dichterin. Die berühmteste aber unter den Dreien war die jüngste Tochter der Adriana, Eleonora, geb. in Neapel; im J. 1638 galt sie in Rom für die beste Sängerin Italiens, und ward als solche, so wie als Virtuosin auf der Theorbe und gewandte Dichterin in einer bedeutenden Sammlung von italienischen, französischen, spanischen, griechischen und lateinischen Lobgedichten unter dem Titel: „Applausi poetici alle glorie della Sgra. Eleonora Baroni" hochgefeiert.

Barré, Antonio, ein franz. Tonkünstler um die Mitte des 16. Jahrh. Er hatte im J. 1555 in Rom eine Notendruckerei errichtet und gab eine Sammlung: „Primo libro delle Muse a 5 voci; Madrigali di diversi Autori", heraus und diese enthält außer Sachen von ihm, noch Kompositionen von Arkadelt, V. Ruffo und J. Berchem. Außerdem werden auch einige von ihm besorgte und herausgegebene Sammlungen vierstimmiger Madrigalen und Motetten von ihm und verschiedenen Verfassern, als: Orlando Lasso, Palestrina, Cyprian Rore, Animuccia u. s. w. erwähnt, die 1555 und 1588 in Rom und in Mailand erschienen seien.

Barré, Leonard, Contrapunktist des 16. Jahrh., geb. zu Limoges, begab sich nach Rom und wurde 1537 in die päpstl. Kapelle aufgenommen. Er war mit auf dem Koncil zu Trient, wo er in Sachen der Kirchenmusik, die bekanntlich damals (wenigstens der Figuralgesang) beinahe abgeschafft worden wäre, mit zu Rathe gezogen wurde.

Barre, Michel de la, war zu Anfang des 18. Jahrh. ein berühmter Flötist und Komponist. Er war um 1680 in Paris geb. und starb daselbst 1744. Neben seinen Flötenkompositionen waren auch seine Ballete „le triomphe des Arts" (1700) und „la Vénitienne" (1705) sehr beliebt.

Barret, John, ein englischer Tonkünstler, war um 1710 Musikmeister des Singechores am Christushospitale und Organist an der Kirche St. Mary at Hill, und hat u. A. sich durch Liederkompositionen Beifall erworben; besonders beliebt war sein Lied: „lovely Janthe", welche Melodie auch in die Beggar's-Opera (Bettleroper) aufgenommen wurde.

Barrière, (....) ein Violoncellist von bedeutendem Rufe in Paris um's Jahr 1740. (Sonaten, Solo's u. s. w.).

Digitized by Google

Barrière, Etienne Bernard Joseph, 1749 in Valenciennes geb., begab sich in seinem zwölften Jahre nach Paris und nahm Unterricht auf der Violine bei Pagin, einem Schüler Tartini's, und in der Komposition bei Philidor. Er genoß eines bedeutenden Rufes als Spieler, wie als Komponist von Quartetten, Sinfonien, Duos, Trios, Violinsolo's u. s. w.

Barrington, ein Engländer, um 1727 in London geb., eigentlich Jurist, hat in den Philos. Transactions Vol. LX. einen Brief über Mozart's wunderbare Fähigkeiten und Leistungen als Knabe einrücken lassen. Man sehe auch Jahn's „Mozart", wo dieser Brief abgedruckt ist.

Barsanti, Francesco, geb. zu Lucca um's J. 1690, angesehener Komponist aus dem vorigen Jahrh. und Virtuos auf der Oboe und Flöte. Er studirte erst in Padua Jura, ging aber nachher ganz zur Musik über und begab sich 1714 mit Geminiani nach London, wo er durch sein für die damalige Zeit höchst fertiges Oboespiel allgemeine Bewunderung erregte und theuer bezahlte Lektionen ertheilte, auch eine Stelle im Opernorchester erhielt. Im J. 1719 begab er sich nach Schottland, wo er eine große Menge von Volksliedern sammelte und geschickt bearbeitete. Er soll um's J. 1760 in London in nicht glänzenden Umständen gestorben sein. (Konzerte, Solos, Sonaten, sowohl für sein Instrument wie für Flöte und Violine, Sinfonien und auch ein Werk Antiphonien im Palestrina'schen Style).

Bart nennen die Orgelbauer die kleine länglich viereckige Platte, die auf beiden Seiten des Labiums verschiedener Orgelpfeifen angelöthet ist, und das Zusammenhalten des Windes auf beiden Seiten des Kernes zum Zweck hat. In einigen Gegenden nennt man die Bärte auch Flügel, Pfeifenflügel oder Labienflügel.

Barta, Joseph, in Böhmen um das J. 1744 geb., war einige Jahre Organist in Prag, hielt sich aber von 1778 in Wien als Komponist auf, und starb daselbst in den ersten Jahren unsers Jahrh. In allen seinen Sachen verrieth er den gründlichen, durchgebildeten Musiker; er setzte Opern, z. B. „Da ist nicht gut zu rathen" (Operette), „il Mercato di Malmantile" (kom. Oper), die Operetten „der adlige Tagelöhner" und „die donnernde Legion", welche letzteren besonders als unterhaltend gerühmt werden; auch komponirte er viele Sachen für's Klavier, Quartetten, Lieder, Sopranduetten u. s. w.

Bartei, von Einigen auch **Bartheus** geschrieben, Pater Girolamo, geboren zu Arezzo, war zu Anfang des 17. Jahrh. General des Augustiner-Ordens in Rom und hat viele Kirchensachen geschrieben, von denen Gerber und Baini Messen, Responsorien, Ricercaten u. s. w. anführen.

Bartel, Franz Konrad, Dr. der Philosophie und Professor der Mathematik in Prag und Olmütz, hat um's J. 1798 eine neue Art Harmonika mit Tasten erfunden, die er dem Wiener Kunstkabinet verehrte und deren Mechanismus er auch nachher beschrieben hat.

Barth, Christian Samuel, geb. in Glaucha im J. 1735 und gest. den 8. Juli 1809 in Kopenhagen, war ein ausgezeichneter und vielbewunderter Oboevirtuos, der mit dem schönsten Tone den seelenvollsten Ausdruck verbunden hat. Seine erste Bildung erhielt er auf der Thomasschule in Leipzig unter den Augen Seb. Bach's; 1753 wurde er am Hofe zu Rudolstadt, 1762 als Kammermusikus des Herzogs von

Digitized by Google

Weimar, 1768 in Hannover, 1772 in Kassel und endlich 1786 in Kopenhagen angestellt; 1798 wurde er Alters und Schwäche halber pensionirt. Sein Sohn F. Philipp Christian B., geb. 1773 in Kassel, der unter seiner Leitung sich ebenfalls zu einem vortrefflichen Oboisten herangebildet hatte, erhielt seine Stelle als erster Oboist in Kopenhagen und wurde auch vom Könige zum Direktor seiner Harmoniemusik ernannt. Er hat Vieles für sein Instrument komponirt, das aber meist Manuscript geblieben ist, und dänische Volkslieder gesammelt.

Barth, Joseph Joh. August, ein vorzüglicher Tenorsänger, geb. d. 29. Dec. 1781 zu Großlippen in Böhmen, wurde 1819 k. k. Hof-Kapellsänger. Er war ein Schüler von Tomaselli.

Barthel, Joh. Christian, geb. zu Plauen den 19. April 1776, gest. am 10. Juni 1831, ein vortrefflicher Orgelspieler. Den ersten Unterricht hatte er bei dem damals berühmten Organisten Rösler in Plauen; in seinem 12. Jahre spielte er bei Doles in Leipzig ein schweres Klavierkonzert von Mozart mit solcher Fertigkeit, daß ihm dieser, gerade in Leipzig anwesend, die wärmsten Lobsprüche zollte. Als Alumnus der Thomasschule bildete er sich in allen musikalischen Dingen weiter aus und genoß namentlich Hiller's und Görner's Unterricht; doch blieb die Orgel sein Lieblingsinstrument. In seinem 14. Jahre wurde er Organist an der Freischule in Leipzig, und in seinem 16. auf Hiller's Empfehlung Konzertdirektor und Musikdirektor am fürstl. Schönburgischen Hofe, wo er drei Jahre blieb. Nachher blieb er wieder, um seine Studien noch zu vollenden, zwei Jahre in Leipzig, und wurde dann 1798 als Kantor und Musikdirektor in Greiz angestellt; um diese Zeit machte er eine Kunstreise durch Deutschland u. diese brachte ihm 1804 die Hoforganistenstelle in Altenburg ein, in welcher er seinen Vorgänger, den würdigen Krebs, 27 Jahre lang unermüdlich und gewissenhaft ersetzte, und überhaupt auf dem ganzen Gebiete der Kunst auf's Heilsamste und Förderndste thätig war. Von seinen zahlreichen und gediegenen Kompositionen sind nur wenige gedruckt.

Barthelemon, Hippolyt, geb. in Bordeaux im J. 1731, war im vor. Jahrhundert ein angesehener Violinspieler und Komponist, der zwar die meiste Zeit seines Lebens (außer seinen Kunstreisen) in England zubrachte, aber seine Ausbildung in Paris erhielt, und daselbst schon sehr jung für das Theater arbeitete. Er starb 1808 in London, wo seine Opern z. B. Pelopidas, the Maid of the Oaks, the Judgement of Paris vielen Erfolg hatten; außerdem hat B. für Violine und Klavier Mancherlei komponirt.

Bartholutius, Rufinus, ein Franziskanermönch, gehört unter die ältesten Contrapunktisten. Er stand in Bologna, Padua und Venedig als Komponist in hohem Ansehen, und soll der Erste gewesen sein, der für zwei abgesonderte Chöre zugleich setzte; er muß also schon vor Hadrian Willaert gelebt haben, da dieser es war, welcher diese Kunst weiter ausführte und verbreitete. Willaert lebte um 1540, also ist anzunehmen, daß B's Blüthezeit noch in's 14. Jahrh. zurückfällt.

Bartolini, Simone, gen. Perugino, um die Mitte des 16. Jahrh. Sänger der päpstl. Kapelle und damals für einen der größten römischen Tonkünstler gehalten, war Einer von Denen, die 1545 mit zum Trientiner Koncil geschickt wurden, hauptsächlich wohl, um über die kirchlich-musikalische Frage entscheiden zu helfen.

Digitized by Google

Bartolini, Vincenzo, ein Kastrat, war 1792 bei einer ital. Operngesellschaft in Kassel und zeichnete sich durch schöne Stimme, Fertigkeit und Ausdruck aus. Für ihn schrieb v. Apell (s. d.) mehrere seiner Bravour-Arien.

Baryphonus, Heinrich, ein verdienstlicher mus. Schriftsteller, der eigentlich Grobstimme hieß und seinen Namen des bessern Klanges wegen gräcisirte; er war Kantor zu Quedlinburg und um's J. 1580 in Wernigerode geb. Achtzehn Traktate soll er über Musik geschrieben haben, von denen aber nur vier im Drucke erschienen sind: Isagoge musica, Magdeb. 1609; Plejades Musicae etc., Halberstadt 1615; Ars canendi etc., Leipzig 1626 und 30; Institutiones Musico-Theoricae etc., Leipzig 1620. — Uebrigens ist auch das Wort Baryphōnus ein selten gebrauchter Kunstausdruck für Bassist. (*βαούς*, tief, dumpf, und *φωνία*, die Stimme.)

Barypycni, s. Soni stantes.

Baryton, oder Viola di Bardone, ein Saiteninstrument früherer Zeit, von sehr angenehmen Ton; der Gestalt nach ist es der Viola da Gamba ähnlich, nur hat es ein breiteres, mit 7 Darmsaiten bezogenes Griffbrett, die mit dem Bogen angestrichen, und unter dem Griffbrett noch 16 Saiten von Messingdraht, die mit der Daumenspitze beim Spielen berührt werden; neun Bünde dienen zur Hervorbringung der halben Töne. Wegen der Schwierigkeit der Behandlung ist es nie sehr allgemein geworden.

Bas-dessus, (spr. bah-dessü), der franz. Name des tiefen oder Mezzosoprans.

Basile, Adriana, s. Baroni.

Basili (oder Basily), Andreas, ein Komponist der römischen Schule, war in der Mitte des 18. Jahrh. Kapellmeister an der Santa Casa in Loretto, und ist 1775 gest. Von seinen vielen ausgezeichneten Kirchensachen ist nur wenig gedruckt. — Sein Sohn Francesco B., geb. zu Loretto 1766, wurde nach dem Tode seines Vaters von seiner Mutter nach Rom gebracht und erhielt dort seine Ausbildung unter Jannaconi; er wurde Kapellmeister in Foligno, Macerata und auch in Loretto und hat viele vortreffliche Sachen für Kirche und Theater geschrieben, die sich theils an die gute ältere italienische Weise und theils an die unserer deutschen Meister anlehnen. Seine Erfolge waren nie sehr bedeutend und nachhaltig, denn seinen Landsleuten war er zu gründlich; auch hat ihn wohl die strahlende Sonne Rossini verdunkelt, wie so manchen andern ital. Komponisten. Er lebte noch im J. 1830.

Basilius, der Heilige, auch der Große genannt, geb. 329, gest. 379, war Bischof zu Cäsarea in Cappadocien und machte sich um die Kirchenmusik verdient durch die Einführung der Psalmodie in die griechische Kirche.

Basis, Grund, Grundlage wird bisweilen die tiefste Stimme einer Harmonie, oder der tiefste Ton eines Akkordes genannt. Wahrscheinlich kommt auch davon das Wort Baß her.

Baß, (franz. Basse, ital. Basso), heißt in einer Harmonie die tiefste oder unterste Stimme, und ist als solche das jeden Akkord charakterisirende und bestimmende Element. In einem jeden Tonstücke, oder in jeder ausgeführteren, mit harmonischer Unterstützung versehenen Melodie, ist der Baß das Fundament, auf dem das ganze harmonische und melodische Gebäude ruhet, daher er auch die Grundstimme, der

Digitized by Google

Fundamental-Baß genannt wird. Diesen Charakter des Ruhenden, Stützenden kann auch der Baß in der contrapunktischen, oder besser polyphonen Schreibart theilweise verläugnen und er kann an dem bewegten Flusse aller Stimmen Theil nehmen; er löst sich dann mit besonderer Deutlichkeit und Wirksamkeit von der Masse der Mittelstimmen los, weil er wie die Melodie eine äußerste Stimme ist und in seiner Entfaltung und Bewegung nach der Tiefe, wie die Melodie nach der Höhe zu, unverdeckt und uneingeschränkt ist. Faßt man nun die Natur der tiefen Klänge überhaupt in's Auge und denkt sich dieselben von einem Organe (Instrument oder Menschenstimme) hörbar gemacht, so ist freilich die Beweglichkeit des Basses nur relativ zu nehmen und es muß immer darauf gesehen werden, daß nicht der Deutlichkeit, etwa durch zu schnelle Figuren, Eintrag gethan werde. Je bewegter der Baß ist, desto mehr verliert er an seiner Bestimmung als Fundament, und nennt man am geeignetsten bei polyphonen Sätzen diejenige allertiefste Stimme den Fundamental-Baß, welche unabhängig von dem eigentlichen Wettstreite der polyphonen Stimmen (den Baß mit inbegriffen) das Ganze zusammenhält, stützt und trägt. Von der guten Führung des Basses hängt ein großer Theil der Wirkung eines Musikstückes ab, und kann sehr leicht die kräftigste Melodie z. B. durch einen nicht adäquaten Baß seicht und matt werden. — Ferner ist Baß auch der Name der tiefsten Menschenstimme im Allgemeinen und der tiefsten Männerstimme im Besondern. Der Charakter der Baßstimme ist ernst, würdig, gebieterisch und feierlich, doch kann sie auch für Komisches und Humoristisches verwendet werden, wie z. B. Mozart's Osmin in der „Entführung" und die vielen Buffo's in den italienischen komischen Opern beweisen; ihr Umfang reicht vom F der großen Octave bis zum d oder e der eingestrichenen Octave, und ihr Klang körnig, reif und voll. Wie bei allen übrigen Stimmgattungen giebt es auch beim Basse Abstufungen, und man spricht von hohem und tiefem Baß, wie von hohem und tiefem Sopran, Tenor u. s. w.; diese Abstufungen sind von der Individualität des Singenden bedingt und ihre Bestimmung richtet sich nach dem Kreise von denjenigen Tönen, die dem Sänger zur unangestrengten Ausübung eines wahrhaft schönen Gesanges am leichtesten und sichersten zu Gebote stehen. Daß man den hohen Baß mit dem besondern Namen Bariton (s. d.) bezeichnet, wollen wir zum Ueberfluß noch erwähnen. — Endlich wird auch die Benennung Baß der Kürze wegen dem tiefsten der Streichinstrumente, dem Contra-Violon oder Contra-Basse ertheilt; in früherer Zeit verstand man aber unter Baß als Instrument ein Mittelding zwischen unserm Violoncello und dem Contrabaß, kleiner als der letztere und tiefer reichend als das erstere und mit 5 bis 6 Saiten bespannt. Es ist jetzt, wie viele andere tiefe Streichinstrumente aus der Gattung der Violen, außer Gebrauch gekommen.

Bassa, (tief) sc. Ottava, und die Abkürzung dafür: 8va **unter** dem Liniensystem, bedeutet, daß die so bezeichneten Noten eine Octave tiefer gespielt werden sollen, als sie eigentlich dastehen. Soll, wie z. B. bei Klavierinstrumenten, zu einem dastehenden Tone noch die tiefere Octave mit angeschlagen werden, so thut man besser, statt des bloßen 8va, coll' 8va zu setzen. Daß man für 8va auch blos 8 schreibt, sei hier auch noch erwähnt, ebenso daß der Gegensatz — des 8va oder 8 **über** dem Linien-

Digitized by Google

system (für Alta Ottava oder Ottava Alta) — die Noten um eine Octave höher gespielt werden läßt.

Bassanelli, hieß ein jetzt veraltetes Blasinstrument, unserm Fagott ähnlich; es bestand aus einer geraden und unten offenen Röhre von Holz, von deren oberem Ende eine in der Form des S (wie beim Fagott) gebogene, kleinere und dünnere Messingröhre nach unten geneigt zuging, an welche das Mundstück (in der Art der Oboe- oder Fagottröhre) gesteckt wurde. Es hatte 7 Tonlöcher (wie bei den Schalmeyen), deren unterstes mit einer Klappe versehen war, und man brauchte es in drei Dimensionen: auf der größten Gattung erstreckte sich der Umfang vom großen C bis zum kleinen f; auf der zweiten vom großen G bis zum eingestrichenen c, und bei der dritten und kleinsten Gattung vom kleinen d bis zum eingestrichenen g. Seinen Namen hatte das B. von seinem Erfinder Giovanni Bassani, einem venetianischen Tonkünstler zu Anfang des 17. Jahrh.

Bassani, Giovanni Battista, einer der größten Violinspieler seiner Zeit und fruchtbarer Komponist zu Ende des 17. Jahrh. Er war Corelli's Lehrer im Geigenspiel und Vorbild seiner Kompositionen. Seine sechs großen Opern, Kirchen- und Violinsachen machten außerordentliches Glück. Er starb zu Bologna 1705 und war daselbst Kapellmeister an der Kathedralkirche und Mitglied der philharm. Akademie, auch Kapellmeister in Ferrara und Mitglied der Academia della morte daselbst.

Basse chiffrée, (spr. Baß schiffreh), die franz. Benennung der Generalbaßbezeichnung; s. Bezifferung und Generalbaß.

Basse contrainte, (spr. Baß kongträngt), oder Basso ostinato, nennen Franzosen und Italiener dasjenige Baßthema von einigen Takten, das sich das ganze Stück hindurch wiederholt, während die Oberstimme in ihrem melodischen Flusse sich frei gestaltet; man sieht ein, daß man es hier vom höhern künstlerischen Standpunkte aus eigentlich mit einer bloßen Spielerei zu thun hat; zur Uebung mag man sich dergleichen gestatten. Die Worterklärung ist: gezwungener, hartnäckiger Baß.

Basse de Cromorne oder **Basse de Hautbois,** (spr. — Hoboa), ist der veraltete französische Name für das Basson oder Fagott.

Basse de Viole, ist der alte französische Name für die Viola da Gamba.

Basse de Violon, heißt im Französischen auch der Contrabaß.

Basse double, (spr. — dubl), heißt bei den Franzosen die größte Gattung des Contrabasses.

Basset, ital. Bassetto, ist das Diminutiv von Basso und bedeutet einen jetzt außer Gebrauch gekommenen kleinen Contrabaß, der mit drei Saiten bespannt, etwas größer als unser Violoncell, aber nicht so groß wie unsere kleinste Gattung von Contrabässen war. Dann bezeichnet man auch mit B. diejenige Stimme, welche, so lange die eigentliche Baßstimme schweigt, die Grundstimme ausmacht. Z. B. kommt es vor, daß man die Viola in Instrumentalstücken, oder den Tenor bei Gesängen zeitweilig (natürlich in einer höhern Octave) als Grundstimme auftreten läßt, um einen mehr zarten und weichen Effekt zu erzielen.

Basse-taille, (spr. Baß-tallj'), die franz. Benennung der Baritonstimme.

Digitized by Google

Bassetchen, Bäßchen, die deutsche Benennung, die von Einigen für Basset (s. oben) gebraucht wird.

Bassethorn, Corno di Bassetto, auch wohl Clarone (große Klarinette) gen., ist ein Holzblaseinstrument und eine Abart der Klarinette, mit der es auch fast gleiche Behandlungsweise hat. Es ist in Passau 1770 erfunden worden, von wem weiß man nicht, und zu seiner jetzigen Vollkommenheit hat vorzüglich der Instrumentenmacher Theodor Lotz, der um 1782 in Preßburg lebte, beigetragen. Der Umfang des B. reicht vom großen F bis zum dreigestrichenen c durch alle chromatischen Töne, und sein Klang ist voll und rund, aber etwas trüber und schwermüthiger als der der Klarinette. Es ist schade, daß das Instrument, welches doch z. B. in Mozart's Requiem und in mehreren seiner Opern einen so schönen Effekt macht, heutzutage fast gar nicht mehr angewendet wird. — Das B. besteht 1) aus einem Schnabel (wie bei der Klarinette) mit Blatt, vermittels deren es intonirt wird; 2) aus einem kurzen Kopfstücke, Birn genannt, in welches der Schnabel eingeschoben wird; 3) aus zwei Mittelstücken; 4) aus dem sogenannten Käftchen, in welchem sich der Wind dreimal wendet, (damit das Instrument nicht gar zu lang werde); 5) aus einer Stürze von Messing, welche in das Käftchen gesteckt wird und der einer Trompete gleicht, nur daß sie etwas breiter gedrückt ist. Der obere Theil des Mittelstückes hat drei Tonlöcher für die drei ersten Finger der linken Hand, auf der untern Seite das Daumenloch, neben welchem die Gis- und A-Klappen liegen, die der kleine Finger dirigirt. Das untere sich krümmende Mittelstück hat auch drei Tonlöcher für die rechte Hand, ferner die offene C- und die geschlossene Es-Klappe, welche der kleine Finger dirigirt; dann die verschlossene Cis-Klappe, deren Stange hinauf bis zum ersten Mittelstück reicht, damit sie der kleine Finger der linken Hand öffnen kann. In dem Käftchen liegen die offenen H- und Cis-Klappen, welche ebenfalls der kleine Finger der linken Hand an langen Stangen regiert. Der Daumen der rechten Hand die auf der ersten Röhre des Käftchens liegenden F- und G-Klappen. — Früher pflegte man dem B. eine bogenförmige Gestalt zu geben (daher es auch Krummhorn hieß) und es mit Leder zu überziehen. Weil aber ein krummes Rohr nicht gebohrt werden konnte, so war man gezwungen, es auszumeißeln und zusammen zu leimen. Durch diese Verfahrungsart vermochte man aber nicht die gehörige Rundung zu erzielen und der Ton wurde nicht ganz rein; man kam daher davon zurück, bohrte zwei Buchsbaumholz-Stücke aus, und zapfte sie in einem stumpfen Winkel von ungefähr 140 Graden zusammen. Um den Fingern freie Bewegung zu verschaffen, befestigt man das Instrument vermittelst eines Bandes an einem Knopfe des Rockes. Nun ist noch hinzuzufügen, daß für das B. wie für die C-Klarinette notirt wird, daß es aber eine reine Quinte tiefer steht als die C-Klarinette, also C-dur wie F-dur klingt; ferner daß die gebräuchlichste Stimmung in F ist, daß die B-Scalen die bequemeren sind, daß die zwei tiefsten Töne groß F und G (dem Klange nach) nicht gebunden und nicht schnell nach einander angegeben werden können, da die beiden Klappen mit dem Daumen regiert werden, und daß man in der tiefern Region schnelle Läufe und schwere Figuren vermeide. — Anweisungen für das B. giebt es von Backofen, Iwan Müller, Vanderhagen u. s. w.

Bassetpommer, s. Bombard oder Pommer.

Digitized by Google

Baßflöte oder **Flötenbaß;** über dies jetzt veraltete Blasinstrument in der Form und Art der Blockflöten, s. Flöte à bec.

Baßgeige, wird in der vulgären Musiksprache auch wohl das Violoncello genannt.

Baßhorn, der deutsche, wenig gebräuchliche Name für Serpent (s. d.).

Bassi, Luigi (spr. Luidschi), ein vortrefflicher italienischer Baritonist, 1766 in Pesaro geb. und gest. in Dresden als Regisseur der ital. Oper, den 13. Sept. 1825. Er war bei der Operngesellschaft des Guardasoni in Prag und für ihn schrieb Mozart seinen Don Giovanni.

Baßinstrumente, sind diejenigen Tonwerkzeuge, welchen die Ausführung der Baßstimme in den Instrumentalstücken übertragen ist; es gehören hierher: der Contrabaß, das Violoncello, der Fagott, der Contrafagott, der Serpent, die Baßposaune, die Tuba, Ophycleide u. s. w. u. s. w.

Bassiron, Philipp, einer der ältesten Contrapunktisten, dessen Blüthezeit wahrscheinlich noch vor Josquin, also spätestens in die erste Hälfte des 15. Jahrh. fällt. In der Sammlung: Missae diversorum auctorum, von Ottavio Petruccio da Fossembrone zu Venedig gleich nach Erfindung der Buchdruckerkunst (1513) gedruckt, befinden sich einige von B's. Messen.

Baßklausel, nennt man den Fortschritt des Basses von der Dominante zur Tonica in einem vollkommenen Schlusse. S. Kadenz und Tonschluß.

Basso continuo, der fortgesetzte, ununterbrochene Baß, war besonders bei den älteren Kirchenkomponisten diejenige Instrumental-Baßfigur, welche der Singstimme in bewegteren Noten und eigenem Gange entgegengesetzt wurde, und die man fortwährend durch die Dauer des ganzen Satzes beibehielt, oder doch nach kurzen Unterbrechungen wieder auffaßte. Auch versteht man darunter eine behufs der Begleitung mit Generalbaßschrift versehene Baßstimme, nach welcher der Begleitende (Klavier- oder Orgelspieler) die Harmonien zu ergänzen und auszufüllen hat.

Basson, (spr. Bassong), ist der französische Name für Fagott.

Basso ostinato, s. Basse contrainte; wenn wir bei Gelegenheit dieses Art. von Spielerei gesprochen haben, so verhindert doch das nicht, daß große Meister, wie Bach und Händel, zuweilen schöne Wirkungen damit erzielt haben, wie denn das Genie ja überhaupt das an sich Gezwungene und Bedeutungslose zur Freiheit und Sinnigkeit erhebt.

Basso ripieno, s. Ripieno.

Baßpommer, s. Bombard und Pommer.

Baßschlüssel oder **Baßzeichen** ist das Zeichen 𝄢: auf der vierten Linie, welches bedeutet, daß die Note an diesem Platze f heißt; daher wird es auch der F-Schlüssel genannt.

Baßstimme ist 1) die tiefste Menschenstimme (s. Baß), und 2) jede geschriebene Baßpartie für Gesang oder Instrumente.

Bastini, Vincenzo, ein italienischer Komponist um die Mitte des 16. Jahrh. Von ihm sind sechsstimmige Madrigalen in Venedig 1567 gedruckt, die auf der Münchner Bibliothek sich befinden.

Baston, Josquin, ein niederländischer Contrapunktist, nach Baini aus der Zeit unmittelbar vor Palestrina. Burney lobt seine Sachen als für ihre Zeit

Digitized by Google

melodisch und gut rhythmisch; auch soll in ihnen die herrschende Tonart bestimmter sein, als in den meisten Werken jener Zeit.

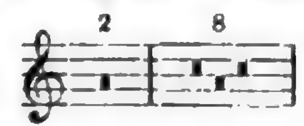
Bates, (spr. Behts), Joah, war gegen das Ende des vor. Jahrh. in England als Komponist von Opern und Instrumentalsachen sehr beliebt; auch leitete er die großen Aufführungen zu Händel's Gedächtnißfeier und hatte die Akademien für alte Musik in London (1776) mit begründen helfen, deren Dirigent und Vorsteher er lange Zeit war. Er starb den 8. Juni 1799. — Seine Frau Sara, geb. Harrop, war eine vortreffliche Sängerin.

Bathioli oder **Batioli**, ein vorzüglicher Guitarre-Virtuos und fruchtbarer Komponist für sein Instrument, lebte bis in die dreißiger Jahre (unseres Jahrh.) meist in Wien, wo auch seine Kompositionen erschienen sind. (Solo's, Variationen, Quartetten, Duos, Trios, Guitarrenschule, Guitarren-Flageolettschule u. s. w.)

Batka, Lorenz, geb. im J. 1705 zu Lischan, gest. 1759 in Prag, ein gründlicher und fertiger Orgelspieler und Musikdirektor an mehreren Kirchen in Prag. Er hinterließ 5 Söhne, die als ausübende Musiker sich einen sehr geachteten Namen in der Welt erworben haben: der älteste, Martin, geb. 1742 und gest. 1779 zu Prag, war ein vortrefflicher Violinspieler; der zweite, Wenzel, geb. 1747 zu Prag, hatte sich zu einem Fagottisten und Tenorsänger von Bedeutung herangebildet und war Kammermusikus beim Fürstbischof von Breslau in Johannisberg; der dritte, Veit, geb. d. 29. Mai 1754 war ein vorzüglicher Oboist und Flötist (nach Anderen Hornvirtuos) und Kammermusikus des Herzogs von Kurland in Sagan; Michael, der vierte Sohn des Lorenz, war beim Theaterorchester in Prag angestellt und spielte ausgezeichnet Geige; der fünfte endlich, Anton, den 21. Novbr. 1758 geb., war vorzugsweise Sänger mit einer wunderschönen Baßstimme, und nebenbei fertiger Orgel-, Violinspieler und Hornist; er kam, wie sein Bruder Wenzel, in die Dienste des Fürstbischofs von Breslau.

Batka, Thekla, geb. Podlesca, Gattin des Veit Batka (s. oben), war noch zu Anfang unseres Jahrh. eine angesehene Sängerin. Sie ist 1765 zu Beraun in Böhmen geboren und wurde von Hiller in Leipzig ausgebildet, der sie nebst ihrer Schwester Marianne als reisende Harfenmädchen fand. 1782 debutirte sie in Leipzig, und das Jahr darauf erhielt sie einen Ruf in die Kapelle des damaligen Herzogs von Kurland. 1800 machte sie, nachdem sie den Veit B. geheirathet hatte, eine Reise durch Deutschland, und sang auch wieder in Leipzig mit großem Beifall. Aus dem Kunstleben scheint sie sich im J. 1807 zurückgezogen zu haben, und gestorben ist sie wahrscheinlich in den zwanziger Jahren, etwa 1822. Das Denkmal Hiller's in Leipzig bei der Thomasschule haben ihrem würdigen Lehrer die beiden Schwestern setzen lassen.

Bâton, (spr. Batong), Stab, nennen die Franzosen die sogen. große Pause, d. h. die Pause von mehreren Takten, welche zuweilen folgendermaßen bezeichnet wird



Bâton de mesure (spr. batong de Mesür) ist die franz. Benennuug für die Rolle oder den Stab, mit dem der Dirigent den Takt angiebt.

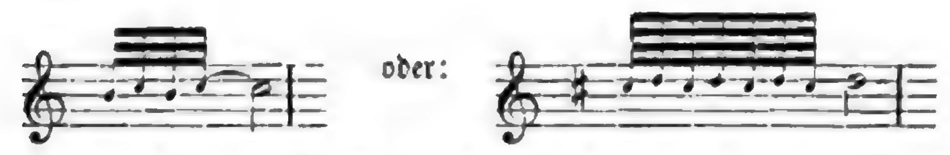
Digitized by Google

Batta, Alexander, ein in Frankreich sehr beliebter Violoncellist unserer Zeit, der sich nicht sowohl durch bravourmäßiges Spiel, als durch schönen Vortrag des Kantabile auszeichnet, und namentlich durch seine Uebertragung Schubert'scher Lieder für das Violoncell und durch die Wiedergabe derselben vielen Succeß gehabt hat. Er ist wahrscheinlich in den zwanziger Jahren geboren.

Batten, Adrian, ein englischer Kirchenkomponist und Organist, der ungefähr in dem Zeitraume von 1640—80 blühete. Er war ein guter Harmoniker der alten Schule.

Battement, (spr. Battemang), ital. Battimento, ist eine alte Verzierungsmanier ähnlich dem Mordent (s. d.), welche darin besteht, daß einem melodischen Hauptton ein kurzer Triller zwischen diesem (Hauptton) und dem einen halben Ton tiefer liegenden Hülfston, und zwar mit letzterem anfangend, vorausgeschickt wird, z. B.

Beisp. 47.



Der Mordent unterscheidet sich vom B. dadurch, daß der Vorschlags-Triller mit dem Hauptton selber beginnt, und den Hülfston nachschlagen läßt.

Batteux, (spr. Battöh), Charles, geb. den 7. Mai 1713 zu Allend'huy bei Rheims, gest. in Paris den 14. Juli 1780, war einer der berühmtesten Aesthetiker seiner Zeit. Durch sein Werk: les Beaux-arts réduits à un seul principe, (später zum Cours de belles lettres erweitert), von Ramler und J. A. Schlegel auch in's Deutsche übersetzt, hat er der musikalischen Kunst insofern geschadet, als er darin die Theorie aufstellte: die Kunst müsse eine bloße Nachahmung der Natur sein. Somit ist er der kräftigste Vertheidiger der Tonmalerei und die Anhänger derselben haben auch lange Zeit auf B. geschworen und ihre Axiome aus seinem Werke hergeholt; nur stellt sich bei näherer Prüfung heraus, daß dieser Apostel des materialistischen Prinzips, wie gar viele Gelehrte, die über Musik geschrieben haben, von dieser nicht den leisesten Begriff hatte.

Battimento, s. Battement.

Battishill, Jonathan, geb. in London 1738 und gest. den 10. Decbr. 1801 zu Islington, war ein in England geschätzter Komponist und Orgelspieler. Von seinen Werken sind in Deutschland nur die Oper „Alcmena" und einige Gesänge bekannt geworden. Von seinen Kirchensachen wird viel Rühmliches gesagt.

Battistine, Giacomo, ein ital. Kirchenkomponist zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrh., war Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Novara. Publicirt sind von ihm Motetti sacri, 1698, und Armonie sagre, 1700; letzteres enthält zwölf lateinische Stücke für 1, 2 und 3 Singstimmen, mit oder ohne Begleitung von Violinen.

Batton, (spr. Battong), Désiré Alexander, geb. den 2. Jan. 1797 in Paris, war im Pariser Konservatorium Schüler Cherubini's im Contrapunkt, und erhielt auch für seine Kantate „La mort d'Adonis" den ersten Preis, der ihm das Recht gab, auf Staatskosten mehrere Jahre zu seiner ferneren Ausbildung im Aus-

Digitized by Google

lande zu reisen. Er hat seit dem J. 1818 verschiedene Opern aufführen lassen, die, wie man versichert, meist durch ihre schlechten Libretti, kein Glück machten, z. B. la fenêtre secrète, Ethelwina, le prisonnier d'état u. s. w. In den letzten 20 Jahren hat man nichts mehr von ihm gehört; er ist in Folge seiner Fiasko's von der Oeffentlichkeit zurückgetreten und hat das Geschäft seines Vaters, eine Fabrik künstlicher Blumen, übernommen.

Battuta, der Taktschlag, die Taktbewegung. A battuta, s. A. Präpos.

Baudiot, (spr. Bodioh), Karl Nikolaus, geb. zu Nancy d. 29. März 1773, gest. 1849, war von 1802 bis 1832 Professor des Violoncell's am Pariser Konservatorium und auch erster Violoncellist an der königl. Kapelle daselbst. Er war ein vortrefflicher Spieler und noch besserer Lehrer, wie seine Nouvelle Méthode de Violoncelle beweist; auch hat er an 24 meist schätzenswerthe Kompositionen für sein Instrument geliefert und sein Antheil an der Violoncellschule des Konservatoriums zu Paris, außer ihm noch von Baillot, Levasseur und Catel redigirt, ist nicht gering.

Baudron, Antoine Laurent (spr. Bodrong Angtoan Lorang), geb. den 16. Mai 1743, war von 1766—1822 Orchesterdirigent am Théâtre français und hat in dieser Eigenschaft viele Stücke zu verschiedenen Dramen, Tragödien u. s. w. komponirt, u. A. neue Musik zu Rosseau's „Pygmalion", die Musik zum dritten Akt der „Athalie", Lieder in Beaumarchais'„Mariage de Figaro"; von allen diesen Sachen aber ist nichts gedruckt. — B. starb im J. 1834, 91 Jahre alt.

Bauer, Franz, um 1748 zu Gitschin in Böhmen geb., war schon Geistlicher und zwar Subdiakonus, verließ aber seinen Stand und widmete sich der Musik, von Mozart aufgemuntert, der ihn in Prag Violine spielen hörte. Nach eifrigen Studien durchreiste er mit seiner Frau, die sich zur Virtuosin auf dem Psalterion ausgebildet hatte, einen großen Theil von Europa, und überall erhielt das Künstlerpaar den reichsten Beifall. Von 1798 an haben sich Beide aus der Oeffentlichkeit zurückgezogen.

Bauer, Joseph, Kapellmeister des Fürstbischofs von Würzburg, geb. um 1740, gest. um 1795, war ein sehr fertiger Klavierspieler und achtbarer Komponist für sein Instrument; besonders gerühmt werden seine Quartette für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello, die in den Jahren 1772—76 erschienen. — Ob die begabte Dilettantin, Katharina Bauer, die zu Ende des vorigen Jahrh. in Würzburg lebte, und als vortreffliche Klavierspielerin und Komponistin geschätzt wurde, Joseph B's. Tochter ist, können wir nicht mit Gewißheit sagen. Hinzufügen wollen wir nur noch, daß sie eine Schülerin Sterkel's war.

Bauer, (....), um 1786 Hofrath in Berlin, ist bemerkenswerth als Erfinder zweier Arten von Fortepiano's, die er Crescendo und Royal Crescendo nannte (s. d. Art.). Auch erwarb er sich Verdienste um die zweckmäßigere Einrichtung der sogen. Spieluhren, die damals sehr in Aufnahme waren.

Bauer, Chrysostomus, ein geborener Würtemberger und geschickter Orgelbauer zu Anfang des vor. Jahrh. Er war der Erste, der bei größeren Orgelwerken die nöthige Quantität Wind nicht durch die Zahl der Bälge, wie früher üblich war, sondern durch die vermehrte Größe derselben hervorbrachte. So gab er bei einer Reparatur der Münsterorgel in Ulm derselben statt ihrer bisherigen 16 kleineren

Digitized by Google

Bälge, 8 größere, und erzielte dadurch mehr Gleichmäßigkeit und Druckstärke der Windmasse. Dieses Beispiel ist seitdem nachgeahmt worden.

Bauerflöte, oder **Bauerpfeife**, auch **Feldflöte** genannt, ist eine gedeckte Flötenstimme in der Orgel von nur 1 oder 2 Fußton.

Bauerleyer, der veraltete Name der Leyer (s. d.).

Bauersachs, Christian Friedrich, geb. zu Pegnitz im Ansbachischen den 4. Juli 1767, war Virtuos auf dem Bassethorn und dem Violoncello und auch Komponist. Bis zum J. 1790 hatte er eine Stelle an einem der kleinen rheinischen Höfe, und reiste nachher bis zum J. 1802 als Virtuos und um eine Anstellung zu suchen, die er aber nicht fand. Was nachher aus ihm geworden ist, und ob er derselbe ist, der in Klausthal als Bergoffiziant noch 1841 lebte, wie behauptet wird, wissen wir nicht. Er wird neben seiner Fertigkeit auch als gebildeter Musiker überhaupt gerühmt und war der Erste, der in Deutschland ein Bassethorn mit einem Knie besaß, ungleich der bis dahin verfertigten Art in Form eines Halbkreises; er hatte sich dies Instrument aus London verschafft. Nachschr.: B. starb den 14. Decbr. 1845 zu Sömerda bei Erfurt.

Baumbach, Friedrich August, geb. 1753, gest. am 30. Novbr. 1813 in Leipzig, war erst Musikdirektor am Theater in Hamburg, privatisirte aber von 1789 an in Leipzig. Er war Meister auf dem Pianoforte und auf der Mandoline, hat in den verschiedensten Gattungen sich als einsichtsvoller Komponist bewährt und war nicht unbedeutend als musikalischer Schriftsteller, wie die von ihm herrührenden musikalischen Artikel in dem bei Voß in Leipzig erschienenen „Handwörterbuch der schönen Künste" beweisen. (Viele Gesangkompositionen, Klaviersonaten, Trios, Violinduetten, Konzerte u. s. w.)

Bäumel, ein in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh. sehr berühmter Violinvirtuos, geb. um 1730 und gest. 1796 in Bamberg als Musikdirektor daselbst. — Machte viele Kunstreisen.

Baumgarten, Karl Friedrich, ein Deutscher von Geburt, aber schon früh in England nationalisirt, war daselbst als einer der größten Meister auf der Violine und Orgel geschätzt, und auch als Komponist hochangesehen. Von 1780 bis zu Ende des Jahrh. war er Orchesterdirektor am Covent-Garden-Theater. (Die Oper „Robin Hood", Kompositionen für Kirche und Kammer.)

Baumgärtner, Johann Baptist, geb. 1723 zu Augsburg und gest. den 18. Mai 1782 als Kammermusikus des Fürstbischofs von Eichstädt, galt für einen der größten Violoncell-Virtuosen des vorigen Jahrh. Er machte Kunstreisen durch Deutschland, England, Holland, Schweden und Dänemark, und war in Amsterdam (1774) und in Stockholm (1778) angestellt. Er hat viel für sein Instrument komponirt; am meisten zu rühmen ist aber seine: Instruction de Musique théorique et pratique à l'usage de Violoncelle (im Haag erschienen), ein Lehrbuch von gründlicher und klarer Darstellung, das auch in's Deutsche und Englische übersetzt worden ist.

Baustetter, Johann Konrad, Klaviervirtuos und Komponist aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrh. (Sonaten, Konzerte, Suiten für Klavier, Flötentrios, Trios für Violine, Oboe und Violoncello.)

Digitized by Google

Baverini, Francesco, ein ital. Contrapunktist, soll nach Fétis der Erste gewesen sein, welcher um's Jahr 1440 ein Drama „la conversione di San Paolo" in Musik gesetzt hat.

Bawr, Gräfin von, von französischen Eltern in Stuttgart 1776 geb.; ihr Familienname war Changran. Sie kam sehr jung nach Paris, erhielt eine glänzende Erziehung und bildete sich unter Gretry in der Musik aus, die sie aber nur als Dilettantin betrieb. Ihre Hauptbeschäftigung waren schriftstellerische Arbeiten, und unter diesen giebt es auch eine kleine Histoire de Musique (Paris 1823), die einen Theil der Sammlung „Encyclopédie des Dames" ausmacht und von Aug. Lewald unter dem Titel: „Geschichte der Musik, für Freunde und Verehrer dieser Kunst" in's Deutsche übersetzt wurde.

Barmann, (....), 1784 im Nassauischen geb. und gest. 1829 zu Straßburg, hatte sich zuerst der Zeichnenkunst gewidmet, ergab sich aber 1810 in Straßburg, durch das Violoncellspiel Berteau's angeregt, ganz der Musik. Er übte unter des Genannten Leitung das Violoncell und wurde 1816 im Orchester angestellt. 1822 ging er nach Paris und genoß am dasigen Konservatorium namentlich Choron's Unterricht; nach dem Muster von dessen Singinstitut errichtete er in Straßburg 1824 eine Musikschule und eine Singakademie, und erwarb sich viel Verdienst um die Verbreitung klassischer Musik.

Bayer, Andreas, geb. 1710 zu Gesenheim bei Würzburg, und gest. in letzterer Stadt 1749, war ein sehr bedeutender Organist an der dortigen Domkirche, und merkwürdigerweise auch zu gleicher Zeit prakticirender Advokat. Künstler und Dilettanten von nah und fern kamen nach Würzburg, um sein Spiel zu bewundern.

Bayer, Anton, geb. 1785 in Böhmen, zeigte schon in frühester Jugend vorherrschende Neigung und viel Talent zur Musik, mußte aber nach dem Willen seiner Eltern Jurist werden, und studirte in Prag von 1802—5, während welcher Zeit er aber seine musikalische Ausbildung durchaus nicht vernachlässigte, ja sogar die böhmische und deutsche Volksoper dirigirte und viele Piecen für diese komponirte. Nach seinen Studienjahren reiste er in Deutschland, Frankreich und Italien, um der Militärpflichtigkeit zu entgehen, und producirte sich als Flöten- und Klavierspieler. Nach dem Wiener Friedensschlusse kehrte er in sein Vaterland zurück, wurde zunächst als Sekretär und Musiklehrer beim Grafen Gallas, daneben auch als erster Flötist am Theaterorchester in Prag angestellt, und erhielt endlich die Stelle als Professor der Flöte am Konservatorium. Im J. 1823 wurde er Hypotheken- und Pfandbücher-Verwalter auf der Herrschaft Reichenbach, ohne aber die Musik zu quittiren. Von seinen früheren Kompositionen hatten besonders seine Tänze einen bedeutenden Ruf; später setzte er die Musik zu vielen komischen Operetten, z. B. „Tausendsassa", „Böhmische Amazonen", „Frau Ahndl", „der indianische Gaukler im Krähwinkel" ɽc., daß er auch der erste Lehrer der nachher so berühmt gewordenen Henriette Sontag gewesen ist, sei hier noch erwähnt.

Bayer, Karoline, geb. im J. 1758 in Wien, war von 1775 bis 1800 ungefähr eine berühmte Violinvirtuosin, die ziemlich alle deutschen Fürstenhöfe besuchte und überall den reichsten Beifall erhielt.

Bayr, Georg, geb. zu Bölmischbrod 1773 und gest. in Wien 1833, war ein

Digitized by Google

bedeutender Flötenvirtuose, der besonders nach seiner Rückkehr von einer großen Kunstreise in Wien vom J. 1810 an ungemeines Furore machte. Er verstand es, auf der Flöte Doppeltöne hervorzubringen, seine Methode hierzu ist aber unvollendet geblieben. Auch soll er der Erfinder des Panaulons sein, einer gekrümmten Flöte, die außer einem stärkern Tone auch noch nach der Tiefe zu einen Umfang bis in's G der kleinen Oktave hatte; es ist aber dieses Instrument nicht allgemein geworden. Außer einer Flötenschule hat B. auch Konzerte, Solos, Capriccen, Polonaisen u. s. w. für sein Instrument verfaßt.

Bazzini, Antonio, geb. etwa 1816 in Italien, ist einer der bedeutendsten Violinvirtuosen unserer Zeit; neben einer eminenten Fertigkeit und Leichtigkeit in der Ueberwindung aller modernen technischen Schwierigkeiten, zeichnet ihn ein weicher, schöner Ton und ein vortrefflicher Vortrag der Cantilene aus. Seine Kompositionen sind zwar nicht mehr als bloße Virtuosenstücke — sogen. Fantasien über italienische Opernmelodien u. s. w. — aber sie sind geschmackvoll ausgestattet und dankbar für den Spieler.

Bazzino oder **Bazzani,** Francesco, ein berühmter italienischer Komponist und Theorbist des 17. Jahrh. Er war in Lovero im Venetianischen geboren, erhielt seine Ausbildung in Bergamo, woselbst er auch Organist an der Kirche Maria Maggiore wurde. Von da ging er an den Hof von Modena, später nach Wien und dann wieder zurück nach Modena, wo er bis 1636 blieb und in hohen Ehren gehalten wurde; Familienverhältnisse nöthigten ihn nach Bergamo zurückzugehen, wo er am 15. April 1660 starb. Von seinen zahlreichen Kompositionen sind in Deutschland nur bekannt geworden: La Representazione di S. Orsola, con diversi stromenti (ein Oratorium), Sonate di Tiorba und Kanzonetten. Sein älterer Bruder, Natale B., war Organist in Venedig und besonders als Kirchenkomponist beliebt, doch hatte er nicht den weitverbreiteten Ruhm seines jüngern Bruders, den man doch sogar auch in Deutschland bewunderte. Er starb 1639 und hat Messen, Psalmen, Motetten und Arien gedruckt hinterlassen.

B-dur, ist diejenige unserer sogen. harten Tonarten, in welcher die elfte Stufe unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter zum Grundton angenommen ist. Sie hat zwei b, vor h und e, zur Vorzeichnung.

Be, ist die 7. Silbe der Graun'schen Damenisation, (s. Alphabet).

Beantwortung, s. Antwort und Fuge.

Beard, (spr. Berd), John, geb. zu London 1716, ein ausgezeichneter englischer Tenorsänger, der von 1734 an eine lange Reihe von Jahren das Publikum entzückte, und besanders in dem Zeitraume von 1740 — 60 und unter Händel's Direktion seine höchsten Triumphe feierte. Er starb 1791 in London.

Beatti, James, (spr. Bihti, Dschehms), Professor der Philosophie in Edinburg und Aberdeen, geb. 1735 zu Lawrencekirk in der Grafschaft Kincardine in Schottland und gest. 1803 zu Aberdeen; er war ein Gegner Hume's, wie seine Schrift: Essays on the Nature and Immutability of Truth (1783) beweist, und die erste Abhandlung daraus, die schon 1779 (auch deutsch) erschien, ist für den Musiker von großem Interesse; sie führt den Titel: Essay on Poetry and Music, as they

Digitized by Google

affect the Mind, zu Deutsch: „Ueber Poesie und Musik, insofern sie unser Gemüth bewegen."

Beaumarchais, (spr. Bomarschäh), Pierre Augustin Caron de, der geistreiche Schriftsteller und Verfasser des „Barbier de Séville" und „Mariage de Figaro", (nach denen die Texte zu Rossini's und Mozart's Opern bearbeitet sind), ist hier insofern zu erwähnen, als er zuerst sich der Musik widmete, und namentlich als Harfenspieler am Hofe Ludwigs XV. so viel Glück machte, daß er sogar als Lehrer der Prinzessinnen angestellt wurde. Ferner soll auch von ihm die Erfindung und Verbesserung der Pedalharfe herrühren, welches Instrument nachher Cousineau noch mehr vervollkommnete; dann hat er auch vieles komponirt (wovon aber nichts gedruckt ist) und in seinen berühmten Memoiren finden sich mannichfache Bemerkungen über die Musikzustände seiner Zeit u. s. w. Ueber sein vielbewegtes Leben, wie über sein Wirken als Schriftsteller, Staats- und Geschäftsmann sind seine angeführten Memoiren, so wie die von ihm selbst verfaßte Lebensbeschreibung „Mes six époques" die beste Quelle; wir wollen nur anführen, daß der äußerst talentvolle und vielseitig begabte Mann zu Paris den 24. Jan. 1732 geb. und daselbst den 17. Mai 1799 gestorben ist.

Beaumavielle, (spr. Bomawiell'), ein Tenorist des 17. Jahrh., ist merkwürdig als der erste Sänger, welchen Lulli im J. 1672 bei Errichtung der Oper in Paris aus Languedoc kommen ließ. Er starb im J. 1688.

Beaumesnil, Henriette Adelaide Villard de, geb. den 31. Aug. 1758 und gest. zu Paris 1813, war von 1766 bis 1781 eine ausgezeichnete Sängerin an der Pariser-Oper und dabei auch nicht unbedeutende Komponistin von Instrumentalsachen und Opern, z. B. Les Saturnales, Anacréon, les fêtes grecques et romaines, les Législatrices.

Beauplan, (spr. Boplang), Amedée de, geb. in Paris um 1794, Verwaltungsbeamter und guter Dilettant, hat viele Romanzen geschrieben, von denen einige, z. B. l'enfant du régiment, Dormez mes chères amours, l'Ingénue u. s. w. sehr en Vogue waren. Auch eine komische Oper „l'Amazone" ist von ihm aufgeführt worden.

Beauvarlet, s. Charpentier.

Bebisation, s. Alphabet.

Bebung, oder Tremuliren, ist die Manier, einem ausgehaltenen Ton auf Streichinstrumenten oder beim Singen ein Erzittern, Erbeben zu verleihen; von wahrem Gefühl diktirt und an richtiger Stelle angebracht, ist dies von großer Wirkung. Wird es aber, wie heutzutage bei erschlafften italienischen oder italienisirenden Sängern und Sängerinnen, und bei sentimentalen Geigern geschieht, überall angewendet, wo gar keine Rede von Leidenschaft oder Innigkeit ist, so ist es lächerlich und ekelhaft wie alles Grimassenhafte. Der Versuch einiger Geiger, z. B. Spohr's, die Bebung an den geeigneten Stellen durch das Zeichen ~~~ über der Note anzudeuten, scheint keine Nachahmung gefunden zu haben.

Bécarre, ist der franz. Name für das Auflösungszeichen (♮).

Beccatelli, Giovanni Francesco, zu Anfang des vor. Jahrh. Kapellmeister zu Prato im Florentinischen, und gest. 1734, war Komponist und vorzugsweise

Digitized by Google

musikalische Schriftsteller, und als solcher hat er eine Menge von Abhandlungen geschrieben, deren Titel der dafür sich Interessirende bei Fétis, Walter, Gerber, Padre Martini u. s. w. nachsehen möge.

Becher, A. J. Dr., musikalischer Schriftsteller und Komponist in Wien, betheiligte sich an der Revolution daselbst im J. 1848 und wurde standrechtlich erschossen im Herbste desselben Jahres.

Beck, David, berühmter Orgelbauer in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. zu Halberstadt. Sein berühmtestes Orgelwerk war das in der Schloßkirche zu Grüningen von 59 Stimmen, 2 Manualen und einem Pedal, wofür er 10,000 Thaler erhielt.

Beck, ein vortrefflicher Baritonist unserer Zeit in Wien.

Beck, Franz, geb. um's J. 1730, gest. in Bordeaux den 31. Decbr. 1809, ein gebildeter Komponist und fertiger Violinspieler. 1770 war er Kammermusikus in Mannheim und 1777 machte er eine Kunstreise nach Frankreich, auf welcher er eben in Bordeaux als Konzertmeister angestellt wurde. Seine Kirchenmusiken und Sinfonien werden hochgerühmt; namentlich werden ein Stabat mater, Credo und Gloria Patri als meisterhaft hervorgehoben.

Beck, Josepha, geb. Scheefer, war um das J. 1788 Sängerin am Nationaltheater in Mannheim und kam 1797 nach München. Sie war eine vortrefflich gebildete Sängerin (Schülerin der berühmten Madame Wendling) und glänzte besonders in Mozart'schen Opern, als „Konstanze" in der „Entführung" z. B. Gestorben ist sie 1816 in München, nachdem sie eine längere Zeit schon vom Theater zurückgetreten war.

Becken, türkische Becken, Cinellen, ital. Piatti, (bei den Alten Paukencymbeln genannt) sind zwei runde Scheiben von Messing, auch von Silber, in der Größe eines Tellers, die aber in der Mitte eine halbrunde Vertiefung wie ein Becken haben, an welcher an der Außenseite ein Griff von Leder befestigt ist, vermittelst dessen sie mit beiden Händen gehalten und streifend aneinander geschlagen werden. Sie gehören zu den sog. krustischen oder Schlaginstrumenten und eigentlich in die Militärmusik, wo sie im Verein mit der großen Trommel zur schärfern Markirung des Rhythmus dienen; doch benutzt man sie auch in Opern und Sinfonien mit gutem Effekt bei Stücken von festlichem, glänzendem Charakter, der Märsche und Aufzüge gar nicht zu gedenken. In unseren Tagen wird mit den Becken wie mit der großen Trommel, wie männiglich bekannt, ein arger Mißbrauch getrieben, und ihr schwirrender, schriller Klang verfolgt Einen auf Wegen und Stegen, selbst bis in die Ritornelle italienischer Opern-Arien. Die Noten für die Becken, die nur eine rhythmische und keine tonische Bedeutung haben, werden auf eine beliebige Zeile des Fünfliniensystems notirt und wird ihnen ein Violin- oder Baßschlüssel vorgesetzt; gewöhnlich gehen sie mit der großen Trommel und werden daher mit dieser auf eine und dieselbe Stimme geschrieben.

Becker, Karl Ferdinand, geb. den 17. Juli 1804 in Leipzig, war bis vor einigen Jahren, wo er seine Stelle niederlegte, Organist an der Nikolaikirche und Lehrer am Konservatorium in Leipzig. Er ist einer der bedeutendsten Orgelspieler Deutschlands und ein vortrefflicher musikalischer Schriftsteller, auch hat er mancherlei,

Digitized by Google

namentlich für sein Instrument, komponirt. Seine literarische Thätigkeit ist eine dreifache: eine historische, bibliographische und kritische, und auf allen drei Feldern hat er Rühmliches geleistet, wofür z. B. seine „Hausmusik“, eine Art Geschichte der Kammermusik der früheren Zeit, seine „systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit“, und seine vielen kritischen Aufsätze in der „Leipziger Allgem. musik. Zeit.“, sowie in der von Rob. Schumann begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik“ die vollgültigsten Beweise sind. Die behagliche Muße, in welcher er fern dem Parteigetriebe unserer zerfahrenen Zeit lebt, wird ihn hoffentlich nicht einer Thätigkeit entfremden, die der Kunst so mannichfach schon genützt hat, und ferner noch nützen soll.

Becker, Johann, geb. den 1. Septbr. 1726 zu Helsa bei Kassel, gest. daselbst 1803 als Hof- und Stadtorganist, war ein vortrefflicher Orgelspieler und einsichtsvoller Komponist; von seinen vielen Kirchenkompositionen ist aber nichts im Druck erschienen. Sein erstes Werk war: „Choralbuch zu dem bei den hessischen reformirten Gemeinden eingeführten verbesserten Gesangbuche“.

Becker, Julius, ein Komponist sehr hübscher ein- und mehrstimmiger Lieder ꝛc., Kritiker und überhaupt musikalischer Schriftsteller unserer Zeit, geb. zu Freiberg, lebte lange Zeit in Leipzig und hat sich nach seiner Verheiratbung auf eine Besitzung in Sachsen zurückgezogen, von wo aus man nur noch selten von ihm hört. Sein kleiner Roman „die Neuromantiker“ ist einer Zeitströmung (der Schumann'schen Richtung) zulieb entstanden, hat aber in formeller und musikalisch-ästhetischer Beziehung keine Bedeutung.

Beckmann, Johann Friedrich Gottlieb, Organist an der neuen Kirche in Celle, geb. 1737 und gest. den 25. April 1792 in Celle, war einer der geschicktesten Klavierspieler des 18. Jahrh., der neben der gründlichsten Musikbildung auch die Gabe des freien Fantasirens in hohem Maße besaß. Seine vielen Klavierkompositionen waren ungemein beliebt, auch wurde eine Oper von ihm „Lukas und Hannchen“ 1782 in Hamburg mit großem Beifall gegeben.

Becquié, J. M., 1800 in Paris geb., den 10. Novbr. 1825 daselbst gestorben, ein guter Flötist und Schüler Tulou's; trotz seines jungen Lebens hat er doch viel für sein Instrument komponirt, und in seinen Sachen ist viel Geschmack und Eleganz.

Beczwarzowski, Anton, Klavier- und Orgelspieler, auch Komponist, geb. in Jungbunzlau in Böhmen ungefähr 1758, war 1777 Organist in Prag, kam von da nach Braunschweig, gab aber 1796 seine Stelle daselbst auf und privatisirte in Bamberg; 1800 ging er endlich nach Berlin, wo er auch (wann? ist unbekannt) gestorben zu sein scheint. Von seinen Kompositionen werden als gehaltvoll nur seine Gesänge und einige Orgelsachen gerühmt; seine Klavierkompositionen sind meist seicht, doch gefällig und glänzend.

Beda, mit dem Beinamen Venerabilis, der Ehrwürdige, ein angelsächsischer Benediktiner-Mönch, der am wahrscheinlichsten 672 in der Diöcese Durham in England geb. und 735 gestorben ist. Er lebte in den Klöstern von Weremouth und Jarrow, und seine umfassenden Kenntnisse und für seine Zeit tiefe Gelehrsamkeit machten ihn zu einem Gegenstande theils der Verehrung und Bewunderung, theils aber auch der Furcht. Ihm wurden zwei Abhandlungen über Mensural-Musik zuge-

Digitized by Google

schrieben, die sich allerdings auch in der Kölner Ausgabe seiner Schriften (1612 und 1688) finden; es ist aber jetzt mit ziemlicher Gewißheit nachgewiesen, daß die eine dieser Abhandlungen wenigstens — De Musica quadrata seu mensurata — untergeschoben und von einem Neuern, der vielleicht auch Beda geheißen, verfaßt ist, daher dieser auch der Pseudo-Beda genannt wird. Ueber die zweite Abhandlung — Musica theoretica — ist man auch noch keineswegs gewiß, ob sie dem Beda Venerabilis zuzuschreiben ist; wenigstens kommt sie sowohl, wie die oben erwähnte Musica quadrata (d. i. pratica) in einem von Beda selbst verfaßten Verzeichniß seiner Schriften nicht vor, und dann ist sie auch voll von scholastischen Grübeleien und Spitzfindigkeiten, die offenbar einer spätern Zeit angehören.

Bedeckt oder **verdeckt** ist ein Kunstausdruck bei der Behandlung der Geigeninstrumente, durch welchen angedeutet wird, daß die eigentlich auf offene (mit dem Finger unbedeckte) Saiten fallenden Noten auf einer tiefern Saite intonirt werden sollen. Werden z. B. in der Figur:

Beisp. 48.

die Töne e im ersten und a im zweiten Beispiel nicht auf der bloßen E- und A-, sondern mittels Aufsetzens des kleinen Fingers noch auf der A- und D-Saite angegeben, so sind diese beiden Töne die verdeckten, im Gegensatz zu den bloßen oder offenen, d. h. auf der offenen oder bloßen Saite intonirten. Da nun die bloßen Saiten einen schärfern und grellern Ton geben, als wenn sie mit dem Finger bedeckt werden, so hat man beim Vortrag eines Stückes sehr darauf zu achten, bei welchen Stellen man bloße oder bedeckte Töne nimmt. — Ferner wird auch bedeckt bei den Pauken gebraucht, wenn diese, um einen dumpfern Klang zu erzielen, mit einem Tuche verdeckt werden; in den Partituren und Stimmen wird dies mit dem ital. Ausdruck: Timpani coperti (bedeckte Pauken) angedeutet.

Bedfort, Arthur, geb. 1668 und gest. 1745, ein englischer Geistlicher und Musikgelehrter, welcher mehrere sehr schätzenswerthe und durchdachte Schriften über alte Musik herausgegeben hat, z. B. „of the Music of the Greeks and Hebrews, of the Music and service, as performed in the Temple," u. s. w.

Bedon de Biscaye, ist nach Walther und Mersenne eine kleine Biskay'sche Pauke, die mit den Händen und Fingern geschlagen wird, und an deren Reife eine Art kleiner Becken sich befindet, die beim Schlagen der Pauke zusammentreffen und ein rasselndes Geklingel verursachen. Im Wesentlichen scheint also dieses Instrument mit unserm Tambourin überein zu stimmen, wenn es nicht ganz und gar ein und dasselbe mit dem letztern ist.

Bedos de Celles, Jean François, geb. um 1714 zu Chaux, trat 1726 zu Toulouse in den Benediktiner-Orden und war einer der gelehrtesten und kunstfertigsten Orgelbaumeister, die es vielleicht je gegeben. Auch als Schriftsteller ist er aufgetreten, und sein Hauptwerk „L'art du facteur d'Orgues" ist das Schätzbarste und Ausführlichste, was über die Orgelbaukunst geschrieben worden ist; leider hat das

Digitized by Google

Werk seiner Kostbarkeit wegen keine große Verbreitung gefunden. — B. de C. starb den 29. April 1797.

Beeke, Ignaz von, würtembergischer Major und Musik-Intendant des Fürsten von Oettingen-Wallerstein, war ein höchst kunstgebildeter Dilettant, der vortrefflich Klavier spielte und eine große Masse sehr anständiger Sachen komponirt hat. Er starb im J. 1803. (Opern, z. B. Claudine von Villabella, Nina, Roland (französisch), List gegen List u. s. w., Sinfonien, Ouvertüren, Kantaten, Lieder, ein Oratorium „die Auferstehung Jesu", Klaviersonaten.)

Beer, Joseph, (nicht Behr oder Bähr wie Einige schreiben), geb. am 18. Mai 1744 zu Grünewald in Böhmen und gest. 1811 in Berlin, war ein großer Klarinettvirtuos und der Erste, der den Ton auf seinem Instrumente vollständig und nach allen Seiten hin zu modificiren und zu beherrschen vermochte. Er war erst Hornist und Trompeter und im österreichischen Militär angestellt, ging aber später in französische Dienste und machte als Feldtrompeter mehrere Kampagnen mit. 1771 kam er nach Paris und hörte daselbst zufällig einen Klarinettisten; von Stund an beschloß er, sich diesem Instrument zu widmen, und nach Verlauf einiger Zeit trat er öffentlich auf, zum Erstaunen Aller, die es nicht für möglich gehalten hatten, daß man auf der Klarinette Töne von solcher Weichheit und Schönheit hervorbringen könne. Im J. 1777 nahm er seinen Abschied vom Militär und trat als Kammermusikus in die Dienste des Herzogs von Orleans; 1782 machte er eine Kunstreise über Holland und England nach seinem Vaterlande, und von da aus nach Rußland, wo er in Petersburg als Kammermusikus angestellt wurde. Nach einem sechsjährigen Aufenthalte kehrte er nach Deutschland zurück, und wurde 1792 als königl. preuß. Kammermusikus engagirt, als welcher er auch starb.

Beerhalter, Aloys, königl. würtembergischer Kammermusikus und ausgezeichneter Klarinett- und Bassethornvirtuos, geb. im J. 1800 in Dorf-Merkingen bei Neresheim, als der Sohn eines gewöhnlichen Dorfmusikanten. Bei den Stadtmusikanten Sauerbrey in Neresheim und Hetsch in Tübingen erwarb er sich Kenntnisse auf fast allen gangbaren Instrumenten, doch hatte er von jeher für die Klarinette die meiste Vorliebe, und das Studium derselben wurde nur zeitweilig durch Existenzbedingnisse in zweite Linie gerückt. So war er 1817 Trompeter bei der Garde zu Pferde in Stuttgart, und 1819 Flötist in der Kapelle des Fürsten von Thurn und Taxis; dann war er wieder Posaunist bei einem würtembergischen Reiterregiment, und kultivirte dabei das Violoncello am meisten, weil er Hoffnung hatte, an der königl. Kapelle eine Stelle als Cellist zu erhalten. Erst im J. 1828 wurde sein liebster Wunsch erfüllt, und er kam als Klarinettist in die Kapelle; zu dieser Zeit lernte er auch zuerst das Bassethorn durch den Klarinettisten Reinhardt kennen und warf sich mit allem Eifer auf das Studium desselben, mit einem Erfolg, der von allen Seiten unbestritten ist. Wenn auch B. die Kunst nicht von der tiefsten und edelsten Seite faßt, und sich uns lediglich als Virtuos darstellt, so ist es doch zu bewundern, daß bei seiner dürftigen Erziehung überhaupt und seiner zerfahrenen musikalischen insbesondere, er ungeachtet aller unwohlthätigen Einflüsse von Außen her und des Mangels fast aller Anregung zur Verfeinerung und Vergeistigung entbehrend, sich ein richtiges und warmes Gefühl bewahrt hat und auf seinen Instrumenten die reinste

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Sprache des Herzens zu reden versteht. Es ist dies ein Beweis für seine eigentlich tief musikalische Natur. Von seinen Kompositionen, die äußerst dankbar sein sollen, ist uns bis jetzt nichts zu Gesicht gekommen.

Beethoven, Ludwig van. In der Geschichte einer jeden Kunst treten uns zuweilen Erscheinungen entgegen, die zu preisen und zu bewundern viel leichter ist, als zu schildern und zu kritisiren. Die Außerordentlichkeit ihres Waltens, das Verschmähen aller bisher üblich gewesenen Formen und Bahnen, das kühne Hinausgreifen über Alles, was man bisher in der Kunst für möglich und erlaubt gehalten hatte, machen alles Kategorisiren und Schematisiren zu nichte und zwingen total andere Gesichtspunkte auf, als die sind, aus denen man sich gewöhnt hat, die Kunst zu betrachten. Zu den Erscheinungen dieser Art gehört Ludwig van Beethoven. Er ist in der Musik das, was in der Dichtkunst Shakespeare, in der Malerei Michel Angelo — die Verzweiflung aller Aesthetiker und Kunstphilosophen, die Klippe, an der ihre festgebautesten Systeme scheitern, das Räthsel, mit dessen befriedigender Lösung die besten Köpfe sich schon lange vergebens beschäftigen. Für uns kann es im gegenwärtigen Falle nicht Zweck sein, die Masse der kunstphilosophischen Maximen und Abstraktionen über Beethoven untersuchen, oder gar noch vermehren zu wollen; wir können auch nicht die Bedingungen erörtern, welche ihn berechtigen, in den geistigen Bestrebungen der Menschheit eine hervorragende Stelle einzunehmen, und eine Ebenbürtigkeit mit allem Bedeutenden, auf welchem Gebiete es auch geleistet sei, zu beanspruchen. Wir verzichten sogar auch auf eine Detaillirung seiner spezifisch musikalischen Größe — denn darüber müßte man ganze Bücher schreiben — und geben nur einen kurzen Abriß seines Lebens, nebst einigen Andeutungen über seine Werke.

Ludwig van B. wurde den 17. Decbr. 1770 zu Bonn geboren, wo sein Vater kurfürstlicher Hofsänger war. Dieser, ein mürrischer, tyrannischer Mann, gab ihm in seinem fünften Jahre den ersten Musikunterricht, und sperrte ihn gewöhnlich so lange in eine finstere Kammer, bis er sein Pensum gelernt hatte. Auch wurde er überhaupt wie ein Einsiedler gehalten, und durfte selten an den unschuldigen Spielen seiner Altersgenossen Theil nehmen; der Keim der Ungeselligkeit und Misanthropie, die in seinen spätern Jahren ihn für seine Mitmenschen fast ungenießbar machten, wurde also früh schon in seine Seele gelegt. Das Gegengewicht gegen den finstern, störrischen Vater, war die mildere Mutter, welche aber auf der andern Seite ihn wieder verzärtelte und verzog, und ihn nicht daran gewöhnte, sich um das Leben zu bekümmern, besonders nach dem Tode des Vaters, wo sie ganz die Angelegenheiten des Sohnes in die Hand nahm. Aus seines Vaters Händen kam B. in die der Organisten van der Eden und Neefe, und hatte er früher schon als achtjähriger Knabe durch sein Violinspiel Staunen erregt, so setzte er jetzt im Alter von 12 Jahren durch seine Fertigkeit im Klavierspielen und durch seine freien Fantasien Alles in Verwunderung. In diese Zeit fallen auch seine ersten sechs Klaviersonaten, die er dem Kurfürsten von Köln dedicirte, die er aber, wie überhaupt seine Kompositionen vor 1798, desavouirte, indem er seine 1800 edirten 3 Klaviertrios als sein erstes Werk bezeichnete. Im J. 1792 schickte ihn der Kurfürst mit dem Titel eines Hoforganisten nach Wien, um seine Studien unter Haydn's Leitung zu vollenden. Mit dem größten Fleiße arbeitete er an der Vervollkommnung seines musikalischen Wissens und an der

Digitized by Google

Zügelung seiner bis dahin regellosen und wilden Fantasie; ja im J. 1795, als Haydn seine zweite Reise nach England antrat, und ihn während seiner Abwesenheit an Albrechtsberger übergab, sehen wir sogar die glühendste Einbildungskraft, die es vielleicht je gegeben, sich dem Schulzwang des genannten und wirklich etwas trocknen Kontrapunktisten unterwerfen. Im J. 1801 starb sein Gönner, der Kurfürst von Köln, und er war von nun an ganz auf sich selbst angewiesen; 1809 erhielt er einen Ruf als Kapellmeister des Königs von Westphalen, Hieronymus Napoleon, nach Kassel, einige Hochgestellte aber, und unter diesen der Erzherzog Rudolph, sein Schüler, boten ihm in einer jährlichen Rente ein Aequivalent, und er brauchte Wien, das ihm lieb und werth geworden war, nicht zu verlassen. So lebte er nun daselbst, oder vielmehr in der Nähe der Stadt, im Dorfe Mödling zumeist, in trüber Einsamkeit und Zurückgezogenheit, jene ungeheuern Werke ausarbeitend, die das Staunen der Welt geworden sind, und seinen Geist immer mehr und mehr abziehend vom Treiben des Alltagslebens. Die letzten 15 Jahre seines Lebens waren die leidvollsten, denn er war während dieser Zeit taub – in der That das größte Unglück, das ihn als Musiker treffen konnte. Der Tod erlöste ihn von seinen irdischen Trübsalen am 27. März 1827; alle Künstler und Kunstfreunde trauerten bei der Nachricht von dem Hinscheiden des Erhabenen, sie begruben ihn wie einen Fürsten, der er fürwahr auch im Reiche der Tonkunst war, und ließen ihm ein Monument setzen.

In seinem Wesen als Mensch war er höchst wunderlich und eigenthümlich; um die Welt und deren Formen bekümmerte er sich nicht, und so kam es, daß er oft an heißen Tagen auf den belebtesten Spaziergängen den Rock auszog, ihn am Stocke auf dem Rücken trug und hemdärmelig selbst an der kaiserlichen Familie vorbeipassirte. In der Unterhaltung war er meist wortkarg, doch konnte er auch in possirlichen Einfällen und derbschlagenden Witzworten sich ergehen; vor allen Dingen aber war seine Stimmung nie gleichmäßig, und die unvermitteltsten Uebergänge aus der Ausgelassenheit in den Trübsinn waren nichts Seltenes. Eigentlich recht wohl hat er sich nur in der Einsamkeit auf weiten Spaziergängen gefühlt; hier konnte er ungestört träumen und sein reizbares Gemüth wurde durch keine äußeren Anlässe unangenehm berührt. Eine Personalbeschreibung, die Rochlitz im vierten Bande seines Buches „Für Freunde der Tonkunst“ von B. in seinen letzteren Lebensjahren entwirft, möge noch hier Platz finden: „Sein Anblick, sagt R., würde mich, wäre ich nicht vorbereitet gewesen, gestört haben. Nicht das vernachlässigte, fast verwilderte Aeußere, nicht das dicke schwarze Haar, das struppig um seinen Kopf hing, sondern das Ganze seiner Erscheinung. Man denke sich einen Mann von etwa 50 Jahren, mehr noch kleiner als mittler, aber sehr kräftiger, stämmiger Statur, gedrängt, besonders von starkem Knochenbau, fleischig und von vollem, rundem Gesicht, rothe, gesunde Farbe, unruhige, leuchtende, ja bei fixirtem Blick fast stechende Augen; keine, oder hastige Bewegungen; im Ausdruck des Antlitzes, besonders des geist- und lebensvollen Auges, eine Mischung und Wechsel von herzlichster Gutmüthigkeit und von Scheu; in der ganzen Haltung jene Spannung, jenes unruhige, besorgte Lauschen des Tauben, der sehr lebhaft empfindet; jetzt ein froh und frei hingeworfenes Wort; sogleich wieder ein Versinken in düsteres Schweigen.“

Um B's. Werke zu charakterisiren, — was aber wegen der großen Zahl und Be-

Digitized by Google

deutendheit derselben hier nur in den allgemeinsten Umrissen geschehen kann, ist zuvörderst zu sagen, daß in ihnen sich die Vollendung, der Gipfelpunkt der Instrumentalmusik darstellt. Was die sogenannte Wiener Tonschule, zu der B. auch gehört, vor und theils noch neben ihm angebahnt, hat er bis in die für uns äußersten Konsequenzen verfolgt und ausgebildet. Die Formen, welche Haydn dem Quartett, der Sinfonie u. s. w. gab, und die Mozart zwar beibehielt, aber mit seinem idealern Inhalte ausfüllte, hat B. ausgeweitet und daneben auch die Mittel, dem mächtigen und kühnen Fluge seiner Gedanken conform, freier und mannichfaltiger benutzt. Zwar wandelt er in seinen ersten Werken noch in der Haydn-Mozart'schen Bahn, aber doch wagt er dabei schon Mancherlei, was Bürge ist für seine, nachher so vollständig erreichte Emancipirung. Im weitern Fluge wachsen ihm die Schwingen; je höher er sich erhebt, desto freier wird sein Blick, desto kleinlicher erscheint ihm die Welt des Staubes. Der vollständige Bruch mit allem Dagewesenen, das gänzliche Abstreifen aller konventionellen Fesseln, geschieht aber erst mit seiner dritten, heroischen Sinfonie. Waren in seinen ersten Trios, Sonaten, Quartetten, die Gedanken von edelster Schönheit und Kräftigkeit, und die Ausführung derselben von wundervoller Prägnanz und Harmonie, so kam von jetzt ab noch eine Vertiefung der Empfindung, eine vermehrte Intensivität hinzu; er gab das Prärogativ der objektiv-klassischen Darstellungsweise auf und ließ seine Subjektivität schrankenloser walten; es kam ihm nicht so sehr darauf an, ein schönes Kunstwerk zu schaffen, übereinstimmend in Form und Inhalt, wie es Haydn und Mozart gethan, sondern er wollte vielmehr Schilderungen von Seelen- und Gemüthszuständen geben, und unbekümmert um Konvention und Formalismus, die gewaltige Leidenschaftlichkeit, die in ihm gährte, zur äußerlichen Veranschaulichung bringen. Diese Subjektivität mußte sich in seinen letzten Werken, der neunten Sinfonie, den letzten Quartetten und Sonaten u. s. w. um so mehr hervordrängen, als B. durch seine Taubheit immer mehr und mehr gezwungen wurde, sich in sich selber zu versenken, und abgetrennt von der Außenwelt, mit sich und seinem Schmerze zu verkehren. Diese letzten Sachen sind auch in der That Bekenntnisse einer großen, aber leidenden und unverstandenen Menschenseele, sie sind Schmerzensausbrüche eines vom Schicksal Schwergeprüften, und nur selten klingt ein Traum aus ferner, schöner Jugendzeit aus ihnen hervor. Daß sie in dem Maße zum Allgemeingut werden können, wie die Sonaten der ersten und mittlern Periode, die 8 Sinfonien, die Quartetten bis zu dem in F-moll, die Konzerte und Trios, das Septuor, die Ouvertüren u. s. w. glauben wir nicht; sie sind dafür zu herb in den Gedanken, zu kolossal in ihren Verhältnissen und zu mystisch in der Kombination; noch weniger sind sie als Muster für junge Komponisten aufzustellen, und unsere Neuromantiker und Zukunftsmusiker machen sich gewaltig lächerlich, wenn sie immerfort davon reden, daß man auf B's. letzten Werken fortbauen müßte. Das ist eben so albern, als wenn man von den Poeten verlangen wollte, sie sollten in ihren Produktionen sich an Shakespeare's Hamlet oder Lear, oder an Dante's göttliche Komödie anschließen; Sachen dieser Art stehen eben ganz isolirt da, sie sind aus ganz besonders organisirten Individualitäten hervorgegangen und nehmen so zu sagen eine eximirte Stellung in der Kunst ein. Woher es kommt, daß B. auf dem Gebiete der Vokalmusik weniger fruchtbar war, als auf dem der Instrumentalmusik, läßt sich in

Digitized by Google

Kürze nicht erörtern. Sollte ihm vielleicht die Musik der Sprache nicht so ganz aufgegangen sein? Oder hat er sich in seinem Ideenflug behindert gefühlt, wenn er sich an Worte anlehnen mußte? Oder, was noch wahrscheinlicher ist, hat er in seiner Abgeschlossenheit und einsiedlerischen Bildungssphäre die Wirkung einer schönen Menschenstimme nicht genug erproben und würdigen können? — Im Vergleich zu seinen Instrumentalwerken nehmen seine Vokalsachen nur eine zweite Stelle ein, und wenn gleich nicht zu läugnen ist, daß in vielen seiner Lieder, z. B. der Adelaide, den Gellert'schen Liedern, dem Liederkreis an die entfernte Geliebte, ganz wunderherrliche Blüthen sich vorfinden, so ist doch hinwiederum in seinen größeren Gesangssachen — in dem Chorstück der neunten Sinfonie, in der Messe in D, und selbst in dem ewig preiswürdigen Fidelio — ein Ueberwuchern der orchestralen Mittel und ein gleichsam instrumentales Behandeln der Singstimmen nicht zu verkennen. Da wir nun eben den Fidelio erwähnt haben, den die Welt jetzt als eins der schönsten Kleinodien auf dem Gebiete der Oper ehrt, so knüpft sich gleich daran das innigste Bedauern, daß B. durch Gott weiß welche Verhältnisse vermocht, es bei diesem einzigen dramatischen Werke hat bewenden lassen. Selbst wenn man diese Oper nicht kennte, so würde doch noch seine entzückende Musik zu Göthe's „Egmont" den vollgültigsten Beweis liefern, daß er eine dramatische Situation mit Musik zu umkleiden und den noch so tief liegenden Intentionen eines Dichters gerecht zu werden vermochte. Wir schließen nun unsern — wir fühlen es wohl — zu kurzen Exkurs über den Heros der modernen Tonkunst; aber wozu auch lange und viele Worte machen über Ihn, den Erhabenen und Gottbegnadeten? Wozu sich breit auslassen über eine Größe, die von keinem Gebildeten mehr in Zweifel gezogen wird, und die, wie wir schon zu Anfang unseres Artikels bemerkten, doch nie gebührend geschildert und in Worte gefaßt werden kann?! Hierin liegt auch noch unsere Entschuldigung, daß wir den großen Tonmeister mehr en bloc beurtheilt haben und nicht in Details über einzelne Werke eingegangen sind. Selbst daß wir nicht Alles namhaft gemacht haben, was er geschrieben hat, wird man entschuldigen, wenn man die räumlichen Verhältnisse unsers Buches in Anschlag bringt, und bedenkt, daß der Musiker die Werke B's. wenigstens der Hauptsache nach in- und auswendig kennt; den Laien, der sich über den Umfang der kompositorischen Thätigkeit unsers Meisters unterrichten will, verweisen wir auf den vortrefflichen thematischen Katalog von B's. Werken, der in Leipzig bei Breitkopf und Härtel erschienen ist.

Bessani, Peter Isidor, um 1740 in Rom geb., war 1788 in der päpstlichen Kapelle und später Kapellmeister an der Kirche der zwölf Apostel; er hat viel für die Kirche geschrieben, doch sind seine Kompositionen Manuscript geblieben.

Bessara, Louis François, geb. zu Nonancourt den 23. Aug. 1751, war von 1792—1816 Polizeikommissär in Paris, und hat in verschiedenen Werken, die aber Manuscript geblieben sind, werthvolle Materialien zur Statistik der französischen großen Oper zusammengetragen; sie enthalten z. B. die Aufzählung der Stücke, Namen der Dichter und Komponisten, Sänger und Sängerinnen, Tänzer und Tänzerinnen, Details über die Administration u. s. w.; dann hat er auch in 17 Quartbänden eine Dramaturgie lyrique étrangère zusammengestellt, d. h. einen Diktionär der Opern, Kantaten, Oratorien u. s. w., welche außer Frankreich seit dem

Digitized by Google

Ende des 15. Jahrh. aufgeführt und gedruckt worden sind, nebst Notizen über Dichter und Komponisten derselben.

Beffroy de Reigny, (spr. Beffroa de Renjy), Louis Abel, bekannter unter dem Namen Cousin Jacques, geb. zu Laon im J. 1757 und gest. in Paris 1810, und zwar im bittersten Elend, trotzdem daß er von 1786 — 1800 durch seine Operetten und Vaudevilles, deren Dichter und Komponist er zu gleicher Zeit war, sich zum allgemeinen Liebling der Pariser machte. Er war offenbar ein großes Talent, vergeudete dieses aber in allerhand Konzessionen an die Oberflächlichkeit seiner Landsleute und in den bizarrsten Spekulationen auf die effekthungrige Masse. Zum Beweise für Letzteres setzen wir den Titel eines seiner Stücke her: Turlututu, Empereur de l'Isle verte, folie, bêtise, farce, comme on voudra; en prose et en 3 Actes, avec une ouverture, des entr'actes, des choeurs, des marches, des ballets, des cérémonies, du tapage, le diable etc.

Begleiten, s. Accompagniren.

Begleiter, s. Accompagnist.

Begleitung, s. Accompagnement.

Bégrez, (spr. Begreh), Pierre Ignace, d. 23. Decbr. 1787 zu Namur geb., kam schon im sechsten Jahre als Chorknabe an die Kathedralkirche von St. Aubin; einige Jahre später kam er nach Paris in's Konservatorium und zwar zuerst in eine Violinklasse. Da aber seine Stimme in einen schönen Tenor sich umgesetzt hatte, gab er das Violinstudium auf und wurde Gesangsschüler bei Garat. 1814 erhielt er den ersten Preis und debutirte 1815 an der großen Oper; am Ende desselben Jahres wurde er für London engagirt und sang daselbst bis 1821, nach welcher Zeit er sich vom Theater zurückzog und nur noch Gesangunterricht gab.

Begue, Nicolas Antoine le, geb. zu Laon 1630 und gest. zu Paris den 6. Juli 1702, war ein zu seiner Zeit berühmter Orgelspieler und Komponist. Er war zuerst Organist an der Kirche St. Méry in Paris und dann Hoforganist, und wurde vielfach darüber angestaunt, daß er es vermochte, die Melodie durch mehrere Oktaven verdoppelt zu spielen; das war nach damaligen Begriffen ungeheuer und man konnte sich's nicht anders erklären, als daß er noch Jemanden bei sich haben müsse, der ihm behülflich sei. (Orgel- und Klavierstücke, mehrere Magnifikate, Arien zu zwei und drei Stimmen mit Basso continuo u. s. w.)

Behr, Joseph, s. Beer.

Behrens, Heinrich Christoph Theodor, den 27. März 1808 zu Erckerode bei Braunschweig geb., Musiklehrer und Direktor der Liedertafel in Braunschweig, schrieb u. A.: Ouverture und Zwischenakte zu Immermann's „Trauerspiel in Tyrol", Ouverture zu „Wallensteins Lager" und „Ludwig XI.", Kantate „des Kriegers Loos" für Männerstimmen und Orchester, Lieder, Trios, Sinfonien u. s. w.

Behrens, J. J., geb. den 29. Febr. 1788, Schüler von Schwenke, ein guter Organist und einsichtsvoller Komponist zu Hamburg. (Orgelstücke, Doppelchor „Herr, wir singen Deiner Ehre", „Vaterunser" von Freudentheil, Lieder u. s. w.)

Beißer, s. Mordent.

Beisteiner, Elise, s. Pohl-Beisteiner.

Beitöne oder **Nebentöne**, s. Aliquottöne.

Digitized by Google

Bekielen nannte man bei den früheren Klavierinstrumenten (den alten Flügeln, Pantalons, Clavichorden u. s. w.) das Einsetzen kleiner Stückchen Raben- oder Gänsefederkiele in die Docken oder Zungen, welche Kiele in die Saiten (vermittels der Tasten) rissen und sie erklingen machten.

Beldemandis, auch Beldomando und Beldimendo, Prosdocimus de, war zu Anfang des 15. Jahrh. ein vielberühmter mus. Schriftsteller, Philosoph und Astrolog. Von seinen mus. Schriften sind seine Traktate über Marchettus v. Padua anzuführen, die meist nur in Abschriften auf den Bibliotheken in Padua und Bologna sich befinden.

Beledern, ist bei den Pianofortefabrikanten das Ueberziehen der Hämmer mit mehreren Lagen von dünnem Gems-, Reh-, Hirsch- oder Schafsleder.

Belem, Antonio de, geb. um 1620 zu Evora in Portugal und gest. um 1700 im berühmten Hieronymiten-Kloster zu Belem, wird von den Portugiesen zu ihren berühmtesten Komponisten aus dem 17. Jahrh. gezählt; er war erst Chor-Vikarius, dann Kapellmeister und zuletzt Prior seines Ordens, und seine Kompositionen, in Psalmen zu 4, 5 und 6 Chören, Responsorien, Lamentationen, Misereres u. s. w. bestehend, waren im J. 1755 noch im Manuscript auf der Bibliothek in Lissabon befindlich.

Belgische Silben, s. Alphabet.

Belke, (richtiger Belcke), Christian Gottfried, seit 1802 Stadtmusikus in Lucka bei Altenburg und daselbst 1838 den 31. Juli in einem Alter von 73 Jahren gestorben, war in seiner Jugend ein geschickter Fagottist, hatte aber als Lehrer ein ganz besonderes Verdienst, wie zumeist seine beiden Söhne, Friedrich August, geb. den 27. Mai 1795, und Christian Gottlieb, geb. d. 17. Juli 1796 beweisen, die er großentheils selbst unterrichtete und bildete. Der Erstere ist ein vortrefflicher Virtuos auf der Baßposaune, machte viele Reisen und wurde in Berlin als Kammermusikus angestellt. Für sein Instrument hat er Vieles komponirt, Etüden, Duos, Fantasien, Konzerte u. s. w., dann auch mehrere Hefte Elementar-Kompositionen für Pianoforte, Lieder für 4 Männerstimmen u. s. w. — Der zweite, jüngere Belcke, Christian Gottlieb, ist ein vorzüglicher Flötist und lebt in Lucka als titulirter altenburgischer Kammermusikus; seine letzte Ausbildung erhielt er in Berlin beim Kammermusikus Schröck, und von 1819 bis 1832 war er als Flötist in Leipzig angestellt, nachdem ihn seine Gesundheit genöthigt hatte, seinen Posten aufzugeben. (Konzerte, Fantasien, Duos, Divertissements, Capricen u. s. w. für Flöte; Tänze, Märsche, einige Hefte Lieder u. s. w.)

Bella, Domenico della, war zu Anfang des vor. Jahrh. in Italien ein sehr berühmter Violoncellist und Komponist für sein Instrument. Gedruckt kennt man von ihm 12 Sonate à 2 Violini, Violoncello obligato e Cembalo, Venedig 1704 und ein Violoncell-Konzert, ebenfalls zu Venedig 1705 gedruckt.

Bellermann, Konstantin, geb. 1696 zu Erfurt, gest. 1763 in Münden als Direktor der sogen. hohen Schule daselbst, war ein fruchtbarer Komponist und auch gekrönter Poet. Zwar studirte er zuerst Jura, aber nach Ablauf seiner akademischen Jahre übernahm er das Kantorat in Münden und beschäftigte sich bis zur Uebernahme seiner Schulstelle fast ausschließlich mit Musik. Von seinen vielen Kompositionen

Digitized by Google

sind zu erwähnen: Suiten für die Laute, Konzerte für Flöte, Oboe d'amore und Klavier, Ouverturen, Sonaten für Gambe, Flöte und Klavier; dann besonders Kirchenmusiken aller Gattungen, wobei wir uns nicht enthalten können, einige Titel von einigen seiner Oratorien herzusetzen: „die Allmacht in der Ohnmacht, oder die freudenreiche Geburt Jesu Christi", „die siegende Schleuder des heldenmüthigen Davids", „das auf ein La mi sich endigende Wohlleben eines reichen Mannes".

Bellesonorereal, auch blos Bellsonore, ist der Name eines Klavierinstrumentes, das der Schleswiger Jörgensens (geb. 1754) erfunden hat. Es existiren nur wenig Exemplare davon, und über den innern Bau können wir nichts Näheres mittheilen, da keine Beschreibung davon vorhanden ist, wie auch überhaupt uns kein B. je zu Gesicht gekommen ist.

Belleville-Oury, (spr. Belwill Ury), Madame, geb. 1808 in München, eine vortreffliche Pianistin, Schülerin Czerny's. 1832—34 machte sie mit ihrem Manne, dem Violinisten Oury, mehrere Kunstreisen, und hatte überall durch ihr ausgezeichnetes Spiel großen Erfolg.

Belli, Giulio, Minorit in Longiano, war Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Imola im Kirchenstaate zu Anfang des 17. Jahrhunderts und wurde als Kirchenkomponist sehr geschätzt. (Messen, Litaneien, Antiphonen, Kirchenkonzerte u. s. w.)

Belli, Giovanni, war ein berühmter Kastrat (Sopranist), aus Florenz gebürtig und um 1750 unter Hasse in Dresden angestellt, wo er durch seinen ausdrucksvollen Gesang, namentlich in der „Olympiade" von Hasse, Alles zu Thränen gerührt haben soll. Als die Unruhen des siebenjährigen Krieges auch bis Dresden sich ausdehnten, ging B. nach seinem Vaterlande zurück, und sang noch einige Jahre daselbst mit dem außerordentlichsten Beifall, bis er 1760 in Neapel starb.

Bellini, Vincenzo. Dieser Liebling aller weichgeschaffenen Seelen, dieser Apostel der Sentimentalität und des südlichen Schmachtens ist den 3. Novbr. 1802 zu Catanea in Sicilien geboren, und machte seine Studien auf dem Konservatorium in Neapel, speziell unter Tritto und Zingarelli. Seine ersten Kompositionen, bestehend in einigen Instrumentalstücken, Kirchensachen und Stücken für Flöte, Klarinette und Pianoforte, nebst einer Kantate „Ismene" gehören wohl mehr in die Kategorie der bloßen Schularbeiten, und es war zuerst eine Oper „Adelson und Salvina", (gegeben im J. 1824 auf dem Theater des Konservatoriums in Neapel), welche auf ihn aufmerksam machte und ihm den Auftrag verschaffte, für das San-Carlo-Theater die Oper „Bianca e Gernando" zu schreiben. Sie wurde 1826 aufgeführt, und zwar mit solchem Beifall, daß er darauf die Scrittura für die Scala in Mailand erhielt; für diese schrieb er nun „il Pirata", und mit dieser Oper flog sein Ruhm über ganz Italien. Von 1827 bis 1833 erschienen die Opern „La Straniera", „I Montecchi ed i Capuleti", „la Sonnambula", „Norma" und „Beatrice di Tenda"; sie wurden mit Entzücken gehört und ganz Europa hallte wieder von den einschmeichelnden Weisen des Sicilianers. Der Thron- und Ruhmeserbe Rossini's war gefunden und zur vollständigen Anerkennung dieser seiner Rechte war es nur noch nöthig, daß B. sich in den beiden Metropolen der Civilisation, Paris und London, persönlich die Approbation holte; dahin ging er denn auch im J. 1833 (und zwar zuerst nach Paris), und schrieb in letzterer Stadt die „Puritaner", welche

Digitized by Google

allgemeinen Enthusiasmus erregten. Das war im J. 1834; doch nur bis zum 24. Septbr. des folgenden Jahres 1835 war es ihm vergönnt, sich seines Ruhmes zu freuen, denn an diesem Tage entriß ihn leider der unerbittliche Tod seinen Freunden und Verehrern; zu Puteaux bei Paris starb er an einem Entzündungsfieber. Man kann dreist behaupten, daß mit ihm ein Talent dahingegangen ist, welches bedeutend genug war, um bei reiferer Entfaltung auch Bedeutenderes leisten zu können, und daß B. schon starb, als er eben erst anfing, als wahrhaft dramatischer Komponist sich zu entwickeln. Das beweisen seine „Puritaner"; hier ist ein Streben nach tieferer Charakterisirung und Individualisirung ersichtlich, die Melodien sind nicht ausschließlich sinnlich reizend, sondern auch der Situation etwas angemessener, als in frühern Opern, die Ensembles sind besser geordnet, die Harmonisirung ist gewählter, die Formen der einzelnen Stücke weniger schablonenhaft, und die Instrumentirung feiner und besser intendirt. Daß er dabei von seiner frühern Manier sich nicht so determinirt zu trennen vermochte, als es Rossini bei dem Tell im Vergleich zu seinen frühern Produktionen gelang, ist allerdings wahr; doch ist auch B's. Talent nicht von der Tragweite desjenigen von Rossini, und hatte auch Letzterer die längere Erfahrung und Praxis für sich. Will man überhaupt von dem Verhalten dieser beiden Komponisten zu einander reden, so ist allerdings der Vorzug der Originalität Rossini einzuräumen, während B. sich nachahmend verhält. Doch ist wohl zu unterscheiden, daß er nur die Rossini'sche Weise nachbildet, und nicht wie Mercadante, Paccini u. s. w. geradezu die Rossini'schen Weisen; B. hat von seinem Vorbilde die Form angenommen, aber er hat diese mit dem ihm Eigenthümlichen ausgefüllt und nicht wie die erwähnten Mercadante und Paccini seine Individualität aufgeopfert. Was nun diese Bellini'sche Eigenthümlichkeit anbetrifft, so läßt sich allerdings nicht leugnen, daß sie sich nur auf das Gebiet des Sentimentalen, Weichen und Sehnsüchtigen beschränkt, und daß ein kräftiges Aussprechen, so wie eine gesunde Fröhlichkeit nicht in seiner Natur liegen, ja daß er bei Aufgaben letzterwähnter Art theils in Rohheit, theils in Trivialität verfällt. Diese Beschränktheit hat nun nothwendig einige Monotonie im Gefolge und kann man in der That nicht so viel von B. hintereinander hören, als von Rossini; dieser ist unendlich genialer, mannichfaltiger, glänzender und berauschender, aber auch leichtsinniger als B., — und aus dieser Nonchalance sind seine meisten Fehler zu erklären, — B. hingegen ist zwar ernster und gewissenhafter, aber auch dafür weniger potent und geistreich. Ueberhaupt dürften die Beiden sich wie Genie und Talent zu einander verhalten, womit noch einmal in nuce zusammengefaßt ist, was wir über beide Italiener gesagt haben.

Bellmann, Karl Gottfried, geb. den 11. Aug. 1760 zu Schellenberg, gest. zu Dresden 1816, war zu Ende des 18. und zu Anfang unsers Jahrh. ein berühmter Klavierbauer. Er lernte bei seinem Vater, einem der besten Gehülfen Silbermann's, und kam darauf in die Werkstatt des Hoforgelbauers Treubluth in Dresden. Seine eigene Fabrik etablirte er im J. 1783; nebenbei war er auch guter Fagottbläser.

Bellmann, Karl Gottlieb, geboren 1772 zu Muskau in der Niederlausitz, Musikdirektor beim Fürsten Pückler, 1813 Organist in Schleswig. Unter anderen

Digitized by Google

Kompositionen verfaßte er auch die Melodie zu dem berühmt gewordenen Liede „Schleswig-Holstein, meerumschlungen".

Belloc, Therese Giorgi, geb. zu Mailand von französischen Eltern, war eine berühmte Sängerin (Mezzosopranistin), die vom J. 1804 — 1828 auf mehreren italienischen Theatern, doch meist in Mailand, und auch in Paris das Publikum entzückte. Am meisten glänzte sie in den Opern „Nina" von Paisiello, „Griselda" von Paër, in der „Cosa rara" u. s. w.; auch hat Rossini für sie die Hauptrollen in „l'Inganno felice" und der „Gazza ladra" geschrieben.

Belloli, Luigi, Virtuos auf dem Waldhorn und Lehrer dieses Instruments am Konservatorium in Mailand, geb. den 2. Febr. 1770 zu Castelfranco im Bolognesischen und gest. zu Mailand den 17. Novbr. 1817; er hatte einen großen Ruf in Italien, sowohl als Komponist wie als Spieler, und war, ehe er seine Stelle in Mailand annahm, erster Hornist an der Hofkapelle in Parma. (Studien und Konzerte für Horn, eine gute Methode für dieses Instrument, die Musik zu mehreren Ballets u. s. w.). — Ein Verwandter von ihm ist wahrscheinlich Agostino Belloli, der ebenfalls guter Hornist war und von 1816—23 die Musiken zu vielen Ballets geschrieben hat.

Bellonion, ist der Name eines von den Mechanikern Kaufmann, Vater u. Sohn, in Dresden 1812 erfundenen automatischen Trompetenwerkes, das mit 24 Trompeten und 2 Pauken verschiedene Stücke hören läßt, dabei aber auch die Abwechselung von Piano und Forte, Crescendo und Decrescendo bietet; aus dem B. ist später der berühmte Automat „der Trompeter" (auch eine Kaufmann'sche Erfindung) hervorgegangen.

Bellsonore, s. Bellesonorereal.

Bémol, der französische Name für das Erniedrigungszeichen b; s. Versetzungszeichen.

Bencini, (spr. Bentschini), Pietro Paolo, ein berühmter ital. Kirchenkomponist aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrh.; er war zu Rom geb. und starb auch daselbst im J. 1755 den 6. Juli als Kapellmeister an der Sixtinischen Kapelle, zu welchem Amte er 1743 ernannt worden war. (Psalmen, Te Deum, Hymnen, u. s. w., alle in Manuscript).

Benda. Diesen Namen trägt eine berühmte Künstlerfamilie, und der Stammvater derselben war Hans Georg B., ein Leinweber im Dorfe Alt-Benatka (im Bunzlauer Kreise in Böhmen), der aber sehr musikalisch war. Seine vier Söhne hießen Franz, Johann, Georg und Joseph; sie mögen hier der Reihe nach folgen:

Benda, Franz, geb. am 25. Nov. 1709 zu Alt-Benatka, kam schon in früher Jugend seiner schönen Stimme wegen als Chorknabe an die Nikolaikirche in Prag, und später in gleicher Eigenschaft nach Dresden. Nach 1½jährigem Aufenthalte daselbst verlor er auf einer heimlichen, fast einer Flucht gleichenden Reise nach Prag seine Sopranstimme, bekam aber dafür einen wunderschönen Contr'alt und wurde in's Jesuiter-Seminar aufgenommen, dann auch beim Chor der Kreuzherren angestellt. Als er auch seine Altstimme verloren hatte, und dadurch in bedrängte Umstände gerieth, schloß er sich einer herumziehenden Prager Musikbande an, und kul-

Digitized by Google

tivirte sein Violinspiel, wobei ihm ein blinder Jude, Löbel, Lehrer und Vorbild war. Nach Verlauf einiger Zeit gab er das vagabondirende Leben auf und ging wieder nach Prag, mit angestrengtestem Fleiße der Violine obliegend, und zwar unter der Leitung Konyczek's; darauf hielt er sich in Wien im Dienste mehrerer Magnaten auf, ging nach Warschau zuerst an die Kapelle eines Starosten und dann an die königl. Kapelle, bis er 1732 einen Ruf nach Ruppin zum Kronprinzen, nachmaligem König Friedrich dem Großen von Preußen erhielt. Hier profitirte er, von Graun und Quanz in der Komposition und dem Vortrag, erhielt auch nach Graun's Tode dessen Konzertmeisterstelle im J. 1771, und starb an gänzlicher Entkräftung in Potsdam den 7. März 1786. Von seinem Violinspiel sagt Hiller: „Sein Ton war einer der schönsten, vollsten, reinsten und angenehmsten. Er besaß alle erforderliche Stärke in der Geschwindigkeit, Höhe und allen nur möglichen Schwierigkeiten des Instruments, und wußte zur rechten Zeit Gebrauch davon zu machen. Aber das edle Singbare war das, wozu ihn seine Neigung mit dem besten Erfolge zog." — In letzterer Beziehung kann man ihn den Stifter einer eigenen Schule nennen, denn seine Manier auf der Violine zu singen wurde vielfältig nachgeahmt und sein Vortrag des Adagio überhaupt war für eine lange Zeit maßgebend. (Solo's, Etüden, Konzerte u. s. w.).

Benda, Johann, der zweite Sohn Hans Georg's, geb. 1713 und gest. 1752 als Kammermusikus in Berlin, war ebenfalls Violinspieler, aber minder bedeutend als sein Bruder Franz. An Kompositionen hat er nur einige Violinkonzerte im Manuscript hinterlassen.

Benda, Georg, der dritte Sohn Hans Georg's, als Komponist der berühmteste unter den B's. Er war 1721 geb. u. kam 1742 als kgl. Kammermusiker (Violinspieler) nach Berlin; hier entfaltete sich sein Kompositionstalent schnell und er gab auch nicht unerhebliche Proben von seiner Fertigkeit als Klavierspieler und Oboebläser. 1748 kam er als Kapellmeister nach Gotha, wo er für den musikliebenden Herzog Friedrich III. namentlich viele Kirchenmusiken schrieb; derselbe ließ ihn auch nach Italien reisen, und er profitirte hier in Bezug auf die Anmuth und Weichheit des Styls sehr wesentlich, wie seine Opern: „il Ciro riconosciuto" und „il buon marito", die er nach seiner Rückkehr schrieb, beweisen. Nach dem Tode des Herzogs Friedrich (1772) kam die Seiler'sche Schauspielergesellschaft von Weimar nach Gotha, und war es unter dieser besonders die vielbewunderte Schauspielerin Brandes, die B's. Talente einen neuen Impuls gab. Er kam auf den Einfall, deren deklamatorisches und mimisches Talent zu nutzen und mit Musik zu verbinden; so entstand sein Melodram „Ariadne auf Naxos" (im J. 1774), das einen ungeheuern Erfolg hatte, und überall in Deutschland (auch in Paris, aber mit weniger Erfolg) aufgeführt wurde. In wie weit Rousseau's „Pygmalion", ein Versuch ähnlicher Art, der einige Jahre früher erschienen war, auf Benda eingewirkt, und ob er überhaupt das Melodram des Franzosen gekannt hat, muß dahingestellt bleiben; jedenfalls erhebt sich in musikalischer Beziehung, in der Wahrheit der Affekt-Schilderungen u. s. w. B's. Werk weit über das Rousseau's. Der „Ariadne" folgte bald ein zweites Melodram „Medea", dessen Text von Gotter gedichtet war, und das mit nicht minderem Beifall überall aufgenommen wurde; ein drittes „Almansor und Nadine", das auch mit

Digitized by Google

Arien und Chören durchwebt ist, also mehr an die Oper anstreift, wurde in Wien gegeben, hatte aber eine geringere Verbreitung als die beiden erstgenannten Werke. Doch kehren wir nun zu B's. Leben zurück. Nachdem er lange und glücklich in Gotha gelebt hatte, faßte ihn plötzlich die Idee, als sei er gegen den Musikdirektor und Komponisten Schweitzer zurückgesetzt; er nahm seinen Abschied im J. 1787, ging nach Hamburg als Musikdirektor an das Schröder'sche Theater und als ihm da auch seine abhängige Stellung zuwider wurde, begab er sich nach Wien, wo er sich aber auch nicht glücklich gefühlt zu haben scheint. Mißmüthig nach Gotha zurückgekehrt, erhielt er daselbst eine Pension von 400 Thalern, und lebte zurückgezogen theils in Georgenthal bei Gotha, theils in Ohrdruff und Ronneburg, und zuletzt in Köstritz, wo er im J. 1795 den 6. Novbr. starb. An der Kunst nahm er gegen das Ende seines Lebens so wenig Antheil, daß er sagte: „Jede Feldblume gewährt mir mehr Vergnügen, als alle Musik." Ueberhaupt war er sein lebelang ein origineller Mensch, und namentlich von einer kolossalen Zerstreutheit, über die man ergötzliche Anekdoten im zweiten Bande der Leipz. Allgem. Musikzeitung nachlesen kann. — Schließlich wollen wir noch einige von seinen Kompositionen, die im Ganzen mehr graziös als tief sind, anführen. Außer seinen vielen Instrumentalsachen, Sinfonien, Konzerten, Sonaten, die für ihre Zeit nicht unbedeutend sind, gehören zu seinen genanntesten Opern: der Dorfjahrmarkt, Walder, Romeo und Julie, der Holzbauer, das tartarische Gesetz, das Findelkind, Orpheus, die Flucht der Lalage; dann sind noch zu erwähnen: das Monodram „Pygmalion", die Kantate „Caphalus und Aurora" und sein Schwanengesang, die Kantate „Benda's Klagen".

Benda, Joseph, der jüngste der Söhne Hans Georg's, geb. 1724 oder 25, erhielt nach seines ältesten Bruders Tode dessen Stelle als Konzertmeister, und starb 1804, gerühmt als Violinspieler.

Benda, Friedrich Wilhelm Heinrich, gewöhnlich blos Friedrich genannt, der älteste Sohn Franzen's, geb. zu Potsdam 1745, war Schüler seines Vaters und sehr geschickter Violin- und Klavierspieler und Komponist. Er starb als Kammermusikus zu Potsdam den 19. Juni 1814. Von seinen Kompositionen fanden außer seinen Sonaten, Konzerten, Trio's für verschiedene Instrumente, auch seine Gesangskompositionen vielen Eingang, z. B. die Kantaten „Pygmalion", „die Grazien"; die Oratorien „die Jünger am Grabe des Auferstandenen", „das Lob des Höchsten". Auch sind noch die Opern „Orpheus" und das von Rochlitz gedichtete „Blumenmädchen" zu erwähnen.

Benda, Karl Hermann Heinrich, gewöhnlich Karl genannt, der jüngste Sohn Franzen's, zu Potsdam den 2. März 1748 geb. Er war ein trefflicher Violinist und kam seinem Vater im Vortrag des Adagio am nächsten. Gest. ist er zu Berlin als Konzertmeister, wann? ist uns unbekannt. (Violin-Solo's, Bemerkungen über Spiel und Vortrag des Adagio für Dilettanten des Klavierspiels im Jahrgang 1819 der Leipz. allg. mus. Zeitung.)

Benda, Friedrich Ludwig, ein Sohn Georg B's., wurde 1746 zu Gotha geb., war 1771 Musikdirektor beim Seiler'schen Theater, 1782 zu Hamburg, wo er die damals berühmte Sängerin Rietz heirathete, mit welcher er nach Berlin und Wien reiste, und darauf in die Dienste des Herzogs von Mecklenburg ging. Er

Digitized by Google

starb 1793 den 27. März als Musikdirektor der Konzerte in Königsberg. (Violinkonzerte, Opern, z. B. der Barbier von Sevilla, die Verlobung, u. s. w.) —

Benda, Ernst Friederich, ein Sohn Joseph B's., geb. 1747 zu Berlin, war daselbst Violinist an der Kapelle und stiftete mit Bachmann das sogenannte Berliner Liebhaber-Konzert (1770). Er starb schon 1785.

Benda, Anna Franziska, die einzige Tochter Hans Georg's, geb. 1726, war eine der besten und fertigsten Sängerinnen ihrer Zeit, verheirathete sich an den Kammermusikus Hattasch in Gotha, wohin sie ihrem Bruder Georg gefolgt war, und starb daselbst im J. 1780. —

Benda, Felix, ein nicht zu der Familie der Vorhergenannten gehöriger Künstler, war um 1700 in Skalsko in Böhmen geboren und starb 1768 in Prag, woselbst er Organist bei den Serviten war. Sein Orgelspiel wird sehr gerühmt, desgleichen seine im Manuscript gebliebenen Kirchenkompositionen: Oratorien, Messen, Litaneien u. s. w. —

Bendeler, Joh. Philipp, Kantor in Quedlinburg, geb. um 1660 zu Riednordhausen, einem Dorfe bei Erfurt und gest. 1708 zu Quedlinburg an einem Schlagflusse, der ihn während des Gottesdienstes traf. Für seine Zeit war er ein sehr fertiger Orgel- und Klavierspieler und fleißiger musik. Schriftsteller. Die Titel einiger seiner Werke sind: Aerarium melopoeticum (über Intervalle handelnd), Collegium musicum de compositione, Organopoeia (ein wichtiges Werk über Wesen, Bauart und Behandlung der Orgel und über die Faktur von Klavierinstrumenten).

Bendeler, Salomo, der Sohn des Vorigen, geb. zu Quedlinburg 1683, gest. zu Braunschweig 1724, war ein Baßsänger, der überall auf seinen Reisen in Deutschland, Italien und England durch die Stärke und den bedeutenden Umfang seiner Stimme das größte Aufsehen machte. Er erreichte das Contra-B und soll dieses einmal in Mailand mit vier Posaunen zugleich 4 Takte lang mit durchdringender Stärke ausgehalten haben; auch erzählt man, daß er in London einmal ein Orchester von 50 Mann, die fortissimo spielten, mit seinem tiefen Es übertönte und ein anderes Mal in der St. Paulskirche die große, vollständig registrirte Orgel überschrie. Daß er auch einmal in Danzig unwillkührlich die Dienste eines Accoucheurs verrichtete, sei hier noch bemerkt; er sang nämlich in der Kirche und die Frau eines Rathsherrn wurde von dem dröhnenden Tone so erschüttert, daß sie eines Söhnleins, zwar zu früh, aber glücklich genas. In wieweit alle diese Berichte übertrieben sind, oder nicht, vermögen wir nicht zu entscheiden. —

Bender, Gebrüder, s. Bänder.

Bendinelli, Agostino, Kanonicus regul. Lateranensis, Contrapunktist, geb. zu Lucca um 1550, gest. zu Rom um 1610. Buononcini in seinem Musico prattico (P. II. c. 12.) ertheilt der Kunst des B. die überschwänglichsten Lobsprüche, inwieweit diese begründet sind, vermögen wir nicht zu entscheiden, da von seinen Sachen, als z. B. von den vier- und fünfstimmigen Cantiones sacrae, uns noch nichts zu Gesicht gekommen ist. —

Benedict, Julius, geb. zu Stuttgart den 24. Decbr. 1804 von sehr reichen jüdischen Eltern, die ihm eine sehr gute Erziehung geben ließen und seiner Neigung zur Tonkunst nichts in den Weg legten. Sein erster Lehrer im Klavierspielen war

Digitized by Google

Abeille und im Alter von zwölf Jahren hatte er sich schon eine bedeutende Fertigkeit erworben; zur ferneren Ausbildung ging er 1819 nach Weimar zu Hummel und 1820 nach Dresden zu C. M. v. Weber, welcher Letztere besonders Einfluß auf ihn ausübte. 1823 war er in Wien und machte da die Bekanntschaft des Impressario Barbaja und nachdem er auf Webers Empfehlung an der deutschen Oper des Kärnthnerthor-Theater schon als Kapellmeister angestellt worden war, reiste er mit Barbaja nach Italien und wurde in Neapel zuerst unter dessen Direktion und dann getrennt von ihm Theaterkapellmeister. Schon seit einer Reihe von Jahren lebt er nun in London, wo er als Klavierspieler und Komponist eines guten Rufes genießt; in den Jahren 1850 und 51 war er auch der Begleiter der berühmten Sängerin Jenny Lind auf ihren Kunstreisen in Amerika. Als Spieler ist B. sehr ausgezeichnet, denn er besitzt neben einer vollkommen durchgebildeten Technik viel Feuer und Ausdruck im Vortrag. Als Komponist ist er fließend, lebendig und angenehm, aber nicht originell; er schreibt in allen möglichen Manieren und Stylen und reproduzirt Deutsche, Franzosen und Italiener. Seine italienischen Opern „Ernesto e Giavinta" und „die Portugiesen in Goa" sind Nachbildungen Rossinischer, und seine in England verfaßten, z. B. „der Zigeunerin Warnung", „der Alte vom Berge", vorzugsweise Weber'scher Art und Weise. Seine vielen Klaviersachen, Konzerte, Sonaten, Rondos, Fantasien, Variationen u. s. w. sind brillant, aber ohne Tiefe. —

Benelli, Antonio Peregrino, geb. den 5. Septbr. 1771 zu Forli in der Romagna, ein vortrefflicher Tenorsänger und Gesanglehrer, auch Komponist und musik. Schriftsteller. Er kam 1790 als erster Tenor an das San Carlo-Theater in Neapel und 1798 an die italienische Oper in London, von wo aus er 1801 nach Dresden ging und daselbst bis zum J. 1822 in allgemeinster Achtung verblieb. Darauf zog er sich von der Bühne zurück und kam auf Spontini's Empfehlung als Professor des Gesanges an die Oper in Berlin; hier wirkte er bis zum J. 1829, verwickelte sich aber leider um diese Zeit in einen ärgerlichen Streit mit Spontini, dessen Motive noch nicht ganz aufgeklärt sind und bei dem das Unrecht auf Seiten B's. zu sein scheint. Er wurde seiner einträglichen Stelle enthoben, zog wieder nach Dresden zurück, wo seine Pension noch fortdauerte, und zog sich endlich, verstimmt und kränklich nach Börnichen im sächsischen Erzgebirge zurück, wo er den 16. Aug. 1830 starb. (Gesangschule, Solfeggien, Messen, Paternoster, Salve Regina, Stabat mater u. a. Kirchenstücke, Kantaten, Arietten, Notturni, Duetten, einige Pianofortesachen u. s. w. dann auch schätzenswerthe Beiträge in der allgemeinen Leipz. musik. Zeitung, namentlich über Gesangliches). —

Benesch, Joseph, geb. 1795 zu Battelau in Mähren, wo sein Vater Regenschori und Musiklehrer war. Er war erst zum Schullehrer bestimmt und auch schon Schulgehülfe bei seinem Onkel in Potiech, dessen Lehrerstelle er auch übernehmen sollte; seine Liebe zur Kunst ließ ihm aber keine Ruhe, er gab das Lehramt auf, ging nach Wien und nahm Unterricht auf der Violine, welches Instrument er mit solcher Meisterhaftigkeit behandeln lernte, daß man ihn auf seinen vielen Reisen allgemein als einen der ersten deutschen Violinvirtuosen ehrte. 1832 erhielt er eine Anstellung in der kaiserl. Kapelle in Wien, nachdem er vorher an sechs Jahre bei der philharmonischen Gesell-

Digitized by Google

schaft in Laibach die Stelle eines Konzertspielers, Orchesterdirektors und Lehrers inne gehabt hatte. (Konzertino's, Variationen, Polonaisen u. s. w.).

Benevoli, Orazio, ein natürlicher Sohn des Herzogs Albert von Lothringen (nach Fétis) und einer der berühmtesten Contrapunktisten und Komponisten des 17. Jahrh. Sein Lehrer war nach Einigen Vinc. Ugolini, nach Anderen Bern. Nanini; zuerst war er an der Kirche S. Luigi de' Francesi in Rom als Kapellmeister angestellt, dann war er in Diensten des Erzherzogs von Oesterreich in Wien, und im J. 1646 wurde er, nach Italien zurückgekehrt, Kapellmeister an Maria Maggiore und dann (noch in demselben Jahre) an St. Peter, welche Stelle er bis zu seinem Tode, den 17. Juni 1672, verwaltete. Seine Stärke bestand hauptsächlich darin, sich mit Freiheit in der größten Vielstimmigkeit zu bewegen; er hat Kirchenstücke für 12, 16 und 24 reale Stimmen gesetzt, ja selbst eine Messe für 48 reale Stimmen (also zwölfchörig); auch erwähnt man von ihm das Kunststück einer Messe für 12 obligate Soprane. Er und Carissimi waren die Koryphäen der Epoche von 1640—80.

Benincasa, Giacomo, Sänger an der päpstlichen Kapelle und 1607 Direktor derselben, starb 1613. Man hat von ihm 5, 6, 8 und 12stimmige Motetten.

Benincasa, Giovachino (spr. Dschowakino), geb. 1783 zu Perugia und gest. zu Dresden am 6. Jan. 1835, ein vorzüglicher Baßsänger, namentlich in Buffopartien. Er war von Morlacchi gebildet, der ihn auch 1811 nach Dresden an die dasige Oper brachte.

Benincori, Angelo Maria, geb. zu Brescia den 28. März 1779, erhielt schon in sehr früher Jugend seine musikalische Ausbildung und machte sich auf mehreren Kunstreisen als Violinist, wie als Komponist, vortheilhaft bekannt. Er starb bei Paris, wohin er 1803 gekommen war, den 30. Decbr. 1821. Seine Opern machten kein großes Glück, mehr aber seine Quartette, die er, durch die Haydn'schen angeregt, in ziemlicher Anzahl verfertigt hat. Messen, Litaneien und andere Kirchensachen seiner Komposition sind Manuscript geblieben.

Bennet, John, ein engl. Tonkünstler, der um 1600 blühte, und dessen Madrigale, Lieder u. s. w. als für ihre Zeit sehr fließend und melodisch gerühmt werden. Ueberhaupt hat es in England Mehrere dieses Namens gegeben, die Alle mehr oder weniger geschickte Organisten und Komponisten waren, z. B. Thomas B. (in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Organist zu Chichester), William B. (1767 geb. und 1793 Organist zu Plymouth), Charles B. (gest. 1804), der, obgleich von Jugend auf blind, doch ein geschickter Musiker und Organist zu Truro in Cornwall war.

Bennet, William Sterndale (spr. —Sterndehl), unstreitig der begabteste und gediegenste unter den lebenden englischen Komponisten, und ein vortrefflicher Klavierspieler. Er ist 1808 zu Sheffield in Yorkshire geb., wo sein Vater Organist war und von diesem erhielt er auch seinen ersten Unterricht in der Musik, zugleich aber auch pflanzte ihm dieser die Solidität der Kunstgrundsätze ein, die selbst das Treiben der großen Welt und alle Frivolitäten der Riesen-Metropolis London nicht haben verwischen können. Seine weitere Ausbildung erhielt B. auf der kgl. Akademie in London, namentlich unter Ciprian Potter und Dr. Crotch. Die Liebe zur deutschen Kunst veranlaßte ihn 1836 u. 42 zu Reisen nach dem Kontinent, und vorzüglich zu einem längern Aufenthalt in Leipzig, wo er sich innig an Mendelssohn anschloß

Digitized by Google

und seine besten Sachen schrieb. Augenblicklich lebt er als vielgesuchter Lehrer in London, und noch kürzlich hat er von der Universität Cambridge den Professortitel erhalten. — Es sind bis jetzt einige dreißig Werke von B. erschienen, theils größere und kleinere Klaviersachen, theils Orchesterstücke und auch einige Hefte Lieder, und wenn man denselben auch nicht den Stempel der Eigenthümlichkeit aufgedrückt sieht, ja sogar ein zu vorherrschendes Kopiren Mendelssohn'scher Art und Weise wahrnimmt, so ist ihnen doch eine große Feinheit und Liebenswürdigkeit des Ausdrucks, Symmetrie des Baues und interessante harmonische Kombination, so wie reizende Klangwirkung eigen. Zu läugnen ist dabei nicht, daß in seinen Produktionen sich keine Steigerung gezeigt hat, und daß seine früheren Sachen gegen die neueren den Vorrang behaupten; es ist nicht zu verkennen, daß seine Lehrthätigkeit und das anstrengende Leben in dem riesigen London etwas deprimirend auf ihn gewirkt haben. Wir geben aber die Hoffnung noch nicht auf, daß die Periode des bloßen money-making bald vorübergehen, und daß er uns wieder mit Hervorbringungen beschenken wird, die sich seinen reizenden Ouverturen „die Najade", „die Waldnymphe", seinem dritten Klavierkonzerte, den drei Skizzen: the Lake, the Millstream, the Fountain, seinem Capriccio für Piano mit Orchesterbegleitung u. s. w. würdig anreihen mögen.

Benno, der Heilige, geb. 1010 zu Hildesheim, aus dem gräfl. von Woldenbergischen Geschlechte, war erst Benediktinermönch, dann Kanonikus zu Goslar, und 1066 Bischof v. Meißen; heilig gesprochen wurde er erst 1523 von Papst Adrian VI., nachdem die Legende viele Wunder auf seine Rechnung gebracht hatte. Seine Erwähnung hier in diesen Blättern verdankt er dem Umstande, daß er sich bestrebte den deutschen Kirchengesang auf römische Art einzurichten, und daß von ihm der älteste Choral, den wir besitzen: „Ein Kindelein, so löblich", herrührt.

Benvenuti, Nicolo, geb. zu Pisa den 10. Mai 1783, Kapellmeister an der Kathedralkirche daselbst, Komponist und Orgelspieler. (Vespern, Messen, Kantaten, Orgel- und Klavierstücke, Sinfonien u. s. w.).

Berard, Jean Baptiste, geb. 1710, ein französischer Tenorsänger, der besonders von 1737—45 vielen Beifall erntete; auch war er als Gesanglehrer geschätzt, und wegen seiner Geschicklichkeit auf dem Violoncell, der Harfe und Guitarre in allen pariser Gesellschaften wohlgelitten. Ein kleines Werk „L'art du chant", das er der Pompadour dedicirt hatte, verschaffte ihm den Ruf als besten Kenner des Gesanges, bis es sich später herausstellte, daß nicht er, sondern ein gewisser Blanchet das Buch verfaßt habe. B. starb zu Paris den 1. Decbr. 1772.

Berardi, Angelo, geb. zu St. Agatha im Bolognesischen, um die Mitte des 17. Jahrh., war zuerst (1681) Kapellmeister an der Domkirche zu Spoleto, dann Kanonikus an der Stiftskirche in Viterbo und dann Kapellmeister an dem Dome daselbst; zuletzt kam er als Kapellmeister nach Rom an die Kirche St. Maria di Trastevere. Baini kennt Psalmen, Motetten, Offertorien von seiner Komposition, und außerdem werden fünf fleißig gearbeitete theoretische Werke von ihm angeführt, deren sehr weitläufige Titel man bei Forkel und Becker, in deren Darstellungen der mus. Literatur nachsehen möge.

Berbiguier, Benoit Tranquille (spr. Berbigbieh, Benoa Trangkil), be-

Digitized by Google

rühmter Flötist und Komponist für sein Instrument, geb. den 21. Decbr. 1782 zu Caderousse im Departement Vaucluse, gest. zu Paris im Februar des Jahres 1838. Mit der glücklichsten Disposition für Musik begabt, lernte er schon frühzeitig ganz von selbst Flöte, Violine und Violoncello. Seine Familie hatte ihn eigentlich zum Advokatenstande bestimmt, aber getrieben von seiner Leidenschaft für Musik, verließ er plötzlich seine Vaterstadt im October 1805, kam nach Paris, trat in eine Flötenklasse des Konservatoriums, die unter Wunderlich stand, und machte zu gleicher Zeit einen Kursus in der Harmonielehre bei Berton durch. Im J. 1813 wurde er gezwungen, Paris zu verlassen, und mußte zufolge eines Dekretes, das eine Aushebung von 300,000 Mann verordnete, Soldat werden. 1815 trat er in die Garde-Corps, folgte dem König Ludwig XVIII. nach Gent, und kehrte mit ihm wieder nach Paris zurück. Seiner militärischen Carriere überdrüssig, gab er 1819 seinen Abschied ein und kam von Bourg, wo er unterdeß eine Lieutenantsstelle in der Legion von Ain erhalten hatte, nach Paris zurück, wo er sich fixirte, und fortan als Virtuos und Komponist der Kunst lebte. Seine Fertigkeit auf der Flöte war eben so bedeutend, als seine Fruchtbarkeit im Komponiren groß war, und als Spieler sowohl wie als Komponist für sein Instrument, reiht er sich den Besten an. (Flötenschule, Konzerte, Variationen, Duo's, Trio's, Fantasien u. s. w.).

Berchem, Jacques (ital. Giachetto, auch Jachet von Mantua genannt), ein im 16. Jahrh. berühmter niederländischer Meister des Contrapunkts, geb. zu Berchem bei Antwerpen, woher er auch obigen Namen erhielt, nach der Sitte damaliger Zeit: den eigentlichen Familiennamen wegzulassen und dem Vornamen nur den Namen des Geburtsortes beizufügen. Er blühete besonders in den Jahren 1539—61 und soll noch 1580 am Leben gewesen sein; sehr lange lebte er in Mantua (daher Jachet von Mantua) und war bei den Italienern außerordentlich beliebt. Von seinen Werken, auf deren Titel er sich stets Jacques Berchem nannte, wenngleich spätere Sammler Jachetus dafür sagten, sind anzuführen: Primo, secondo e terzo libro del Capriccio di Jachetto Berchem, con la musica da lui composta sopra le stanze del Furioso, novamente stampati e dati in luce, Venez. 1561, zweite Auflage; Motetti a quattro voci, Venez. 1545; Missae sex vocum, Paris 1557; drei fünfstimmige Messen sind auf der Bibliothek in München; ferner finden sich Madrigale und Motetten von B. in mehreren Sammlungen, z. B. in den „Motetti del Frutto", Venez., in den „Motetti del Labirinto", Venez. 1554, in den „Motetti trium vocum a pluribus auctoribus compositi", Venez. 1543, in „il primo libro della musa a cinque voci, Madrigali da diversi autori", Rom 1555 u. s. w.

Berchtold, Marianne, Reichsfreiin v., geb. Mozart, zu Salzburg im J. 1751 geb., ist die Schwester des unsterblichen W. A. Mozart, die mit diesem zugleich von ihrem Vater in der Musik unterrichtet wurde, und bei den Reisen der Familie neben ihrem wunderbaren Bruder als Klavierspielerin bewundert wurde. Sie gab später Klavierunterricht in Salzburg und vermählte sich 1784 mit dem salzburg. Hofrath und Pfleger von St. Gilgen, Joh. Baptist von Berchtold, der ihr im J. 1801 durch den Tod entrissen wurde. Sie selbst starb in hohem Alter im Octbr. 1829.

Berckzaimer, Wolfgang, ein deutscher Contrapunktist und Kirchenkomponist

Digitized by Google

um die Mitte des 16. Jahrh.; 1564 hat er „Sacrorum Hymnorum modulationes a 5 et 6 vocibus" zu München in Druck gegeben.

Berens, Karl, geb. 1801, Militärmusikdirektor in Hamburg und guter Flötist. Außer einigen wenigen gehaltvollern Stücken für sein Instrument, bestehen seine Kompositionen meist in leichter Waare, Potpourri's, Tänzen u. s. w. für Flöte und Pianoforte und für Militärmusik.

Berens, Hermann, ein Sohn des Vorigen, geb. 1826, und seit 1848 Musikdirektor zu Oerebroe in Schweden, soll ein tüchtiges Kompositionstalent sein. Von seinen Sinfonien, Quartetten, Trio's u. s. w. ist uns bis jetzt noch nichts zu Gesicht gekommen.

Berent, Simon, ein gelehrter Musiker und Contrapunktist, geb. 1585 in Preußen, trat 1608 in den Jesuiterorden, lehrte an verschiedenen Orten alte Sprachen, Philosophie, Theologie und Musik, und wurde Beichtvater des polnischen Prinzen Alexander, mit dem er große Reisen durch Deutschland und Italien machte. Er starb am 16. Mai 1649, nachdem er geraume Zeit Prediger gewesen war, als Rektor des Jesuiter-Kollegiums zu Brunsberg. Von seinen vielen Kompositionen sind nur noch zwei Werke Litaneien vorhanden, die in den Jahren 1638 und 1639 gedruckt sind.

Beretta, Francesco, Contrapunktist des 17. Jahrh. aus der römischen Schule, Kanonikus und Kapellmeister zu St. Peter im Vatican, und gestorben im J. 1694. Baini berichtet von sehr vielen Kompositionen, — Messen, Motetten, Psalmen zu 16 und 24 Stimmen, — die von der tiefsten harmonischen Kenntniß zeugen sollen.

Berezosky, ein russischer Tonkünstler, geb. um 1725 in der Ukraine, war von 1763—67 Komponist an der Kapelle Katharina's II. und komponirte für dieselbe viele Kirchenstücke, von denen einige noch jetzt aufgeführt werden, und deren eins bei Breitkopf und Härtel — ein vierstimmiges Pater noster — gedruckt ist. B. starb noch jung, gerade als er sich zu einer Reise nach Italien anschickte.

Berg, Konrad, Komponist und Musiklehrer zu Strasburg, hat in der Zeitschr. „Cäcilia", Bd. 5, Jahrg. 1826 „Ideen zu einer rationellen Lehrmethode für Musiklehrer überhaupt, mit besonderer Anwendung auf Klavierspiel" veröffentlicht, die viel Treffliches enthalten, und zu denen Gottfried Weber ein Vorwort, „Lehrjammer" betitelt, geschrieben hat. Ein besonderer Abdruck von diesen Ideen erschien bei Schott, nebst einem Anhange: 1) über die verschiedenen Gattungen des Fortepiano; 2) über die Behandlung und gute Erhaltung desselben; 3) über die Abhülfe etwa vorkommender Stockungen im Mechanismus; 4) über die sicherste und leichteste Art das Instrument rein zu stimmen. Ferner erschien in der „Cäcilia", Bd. 17, Jahrgang 1835, ein werthvoller Aufsatz: Ueber den Einfluß des modernen Klavierspiels auf die musikalische Bildung unserer Zeit im Allgemeinen. Von Kompositionen B's. kennt man: Konzerte, Trio's, Sonaten, Rondo's, Divertissements, Tänze u. s. w. für Pianoforte, meist gefälligen und leichten Genre's; dann auch ein Konzert für zwei Pianoforte's und eine Kantate auf Anlaß des griechischen Befreiungskrieges komponirt.

Bergamasca, eine italienische Tanzmusik von lebendigem, fröhlichem Charakter, nach der Stadt Bergamo benannt.

Digitized by Google

Bergamasco, Archangelo, italienischer Contrapunktist des 16. Jahrh. in Rom, wahrscheinlich seinen Namen von seiner Geburtsstadt Bergamo herleitend. In der Sammlung: Dolci affetti, madrigali a cinque voci di diversi eccellenti musici di Roma, 1568, findet man Kompositionen von ihm. Ein Weiteres ist nicht von ihm bekannt geworden.

Bergameno, Giovanni Baptista, s. Bonometti.

Berger, Adam Otto, geb. zu Breslau, war um's J. 1725 Organist am Dom zu Marienwerder und hat auch Mancherlei für die Kirche geschrieben, das aber im Manuscript geblieben ist. Am meisten zu rühmen ist er aber als Instrumentenmacher, namentlich als geschickter Verfertiger von Holzblasinstrumenten.

Berger, Andreas, ein Contrapunktist, zu Anfang des 17. Jahrh. blühend, aus Meißen gebürtig. (Harmoniae seu Cautiones sacrae, 4—8 voc., Augsburg 1608; weltliche Trauer- und Klaglieder mit 4 Stimmen, ebendas. 1609.

Berger, Johann Friedrich, starb 1786 als Violoncellist am Leipziger Orchester.

Berger, Karl Gottlieb, geb. 1736 zu Olmarsdorf bei Pirna, gest. 1812 zu Leipzig, wo er Konzertviolinist war. Sein Lehrer war Göpfert und sein Spiel wird von Allen, die ihn gehört haben, als nach allen Seiten hin vortrefflich gerühmt; der berühmten Mara wurde er insofern Vorbild, als sie sich bemühte, seine reinen, netten und deutlichen Figuren nachzusingen. Kunstreisen hat er nie gemacht, auch nichts komponirt; mit dem Vorigen, Joh. Friedr. B., lebte er in inniger Freundschaft.

Berger, Johann Wilhelm von, kaiserl. Rath, königl. poln. und chursächs. Hofrath, Professor der Geschichte und Beredsamkeit in Wittenberg, geb. 1673 und gest. den 28. April 1751, ein außerordentlich gelehrter Mann, der aber neben seinen Berufsgeschäften auch fleißig Musik trieb und eine für seine Zeit nicht unbeträchtliche Fertigkeit, namentlich im Klavierspielen, erlangte. Unter seinen vielen Schriften beschäftigen sich auch einige mit musik-historischen Gegenständen; so seine 1750 in Leipzig erschienene „Eloquentia publica“, eine Sammlung von lateinischen Reden, deren siebenzehnte, achtzehnte, neunzehnte und zwanzigste der Geschichte des Kirchengesanges gewidmet sind. Außerdem sind noch seine beiden Abhandlungen: „De prisco Germano haud illiterato“ (Wittenberg 1722), und „De ludis Olympiis Programma“ (in seinem Stromaleo acad.) der mus. Literatur zuzurechnen.

Berger, Ludwig, geb. zu Berlin am 18. April 1777 und gest. daselbst am 16. Febr. 1839, ein vortrefflicher Pianofortevirtuose und ausgezeichneter Komponist. Er studirte die Komposition unter Kapellmeister Gürrlich in Berlin, und ging 1801 nach Dresden, um unter Naumann seine letzte Ausbildung zu suchen; unglücklicherweise kam er gerade in dem Augenblicke an, wo dieser berühmte Tonsetzer plötzlich starb, und so kehrte er wieder nach Berlin zurück, sich vom Unterrichtgeben auf dem Pianoforte ernährend. Da kam im J. 1804 Clementi nach Berlin; dieser hörte B. in einer Gesellschaft spielen, und schlug ihm vor, sich ihm als Schüler anzuvertrauen und ihn nach Petersburg zu begleiten. B. nahm dies Anerbieten mit Freuden an, blieb sechs Jahre in Petersburg, und errang sich neben Steibelt und Field bedeutende Anerkennung. Während dieser Zeit hatte er seine ihm neun Jahre schon verlobte Braut geheirathet, verlor aber seine junge Gattin im ersten Kindbett, und

Digitized by Google

nicht lange darauf auch das Kind. Diese Unglücksfälle beugten ihn tief und verleideten ihm den Aufenthalt in Petersburg; er ging nach Stockholm und von da nach London, überall als Spieler geehrt und als Lehrer gesucht. Nach zwölfjähriger Abwesenheit kehrte er 1815 nach Berlin zurück, und wirkte bis zu seinem Tode daselbst in fördersamster Weise als Klavierlehrer, wenngleich ihn eine nervöse Lähmung des rechten Armes am Konzertspielen verhinderte; von den vielen Schülern, die er gebildet, nennen wir als die bedeutendsten Mendelssohn und Taubert. Es ist die Gediegenheit, welche sein Spiel wie seine Kompositionen charakterisirt, und wenn wir auch den letzteren nicht das ganz so enthusiastische Lob wie Lud. Rellstab spenden, auch nicht wie dieser, B. für den Nächsten an Mozart und Beethoven halten können, so schätzen wir doch seine Klavier-Sonaten, Variationen, Rondo's (besonders eins Alla turca), seine Toccate, Fuge mit Präludium, ein Heft Etuden, mehrere Hefte Lieder (ein- und mehrstimmige) als Hervorbringungen eines nicht gewöhnlichen Talentes und einer ehrenwerthen Gesinnungstüchtigkeit. An dem rechten Aufschwung hat wohl B. auch seine Hypochondrie und die krankhafte Gereiztheit seines Charakters gehindert.

Bergkreyen, oder Bergkreyen-Weisen, nannte man vor Alters, besonders zu Luther's Zeiten, eine Melodie zu einer in Reimverse gebrachten Geschichte. Es gab geistliche und weltliche B., und ein Beispiel der erstern Art ist der fälschlich Luthern zugeschriebene Choral: „Vater unser im Himmelreich". Daß viele B. in unsere Choral- und Gesangbücher übergegangen sind, beweist die Melodie zu dem Choral: „Nun ruhen alle Wälder", die von Joh. Isaak zu dem weltlichen B.: „Inspruck, ich muß dich lassen", komponirt ist, nachher mit dem Text „O Welt, ich muß dich lassen", in die Kirche aufgenommen wurde, und zuletzt jenen Text „Nun ruhen alle Wälder" erhielt. Erasmus Rotenbacher zu Nürnberg veranstaltete 1550 eine ganze Sammlung geistlicher B., unter welchen sich auch mehrere Lieder aus Luther's erstem Gesangbuche befinden, z. B. „Sie ist mir lieb, die werthe Magd", „ein neues Lied wir heben an", „Wie's Gott gefällt, so gefällt mir's auch". Etwas Sicheres über den Ursprung und die Ableitung des Wortes B. ist nicht bekannt; anzunehmen ist, daß vorzugsweise in Gebirgsgegenden diese Weisen gebräuchlich waren.

Bergmann, Joh. Gottfried, geb. den 10. März 1795 zu Reichenbach in der Oberlausitz, liebte schon von frühester Jugend die Musik, und erhielt von seinem Vater, der auf Kindtaufen, Hochzeiten u. s. w. die Geige spielte, nothdürftigen Unterricht auf diesem Instrumente. Als Alumnus auf der Dresdner Kreuzschule und auch noch eine lange Zeit nachdem er diese verlassen hatte, mußte er mit Noth und Entbehrungen aller Art kämpfen, bis er eine Kantorstelle in Großenhain und im J. 1814 eine solche zu Senftenberg erhielt. Bei den Prüfungen zu diesen Aemtern war man auf seine wunderschöne Tenorstimme aufmerksam geworden, und 1816 erhielt er eine Anstellung am königl. sächs. Hoftheater in Dresden, nebenbei den Unterricht des Kammersängers Miksch im Gesang und des Hofschauspielers Christ, dessen Tochter er auch später heirathete, im Technischen der Schauspielkunst genießend. Er war in sogen. lyrischen Partien, z. B. als Pylades in Gluck's „Iphigenie", Max im „Freischütz", Joseph in Méhul's gleichnam. Oper, Belmont in der „Entführung" u. s. w. sehr ausgezeichnet. Gestorben ist er am 4. Juli 1831 in Dresden.

Digitized by Google

Bergopzoomer, Katharina, geb. Leidner aus Wien (1753), eine Sängerin von vortrefflichen Eigenschaften und vielem Ruf; sie betrat 1770 die Bühne unter dem Namen Schindler (welchen sie von dem Manne ihrer Stiefschwester, dem Malereidirektor Schindler, der sie nach dem Tode ihrer Eltern adoptirt hatte, annahm), sang in den Jahren 1774—76 auch in Italien, sowie auf mehreren größeren deutschen Bühnen, und wurde im J. 1776 wieder in Wien am k. k. Nationaltheater engagirt. 1777 verheirathete sie sich mit einem Herrn Bergopzoomer, und wurde unter diesem Namen 1782 bei der italienischen Oper in Braunschweig u. 1783 am neuerrichteten Nationaltheater in Prag engagirt. Leider starb sie am letzteren Orte schon im 35. Jahre ihres Lebens, im Juni 1788.

Bergt, Adolph, ein in Chemnitz lebender und theils als Orchestermitglied, theils als Klavierlehrer beschäftigter jüngerer Musiker von vielem Talent, dessen Klavierkompositionen, z. B. eine Sonate für zwei Klaviere, Charakterstücke, Capricen für 2 und 4 Hände u. s. w., sehr empfehlenswerth sind.

Bergt, Christian Gottlob August, geb. den 17. Juni 1772 zu Oederan bei Freiberg und gest. den 10. Febr. 1837 als Organist an der Peterskirche zu Bautzen und als allgeschätzter Lehrer am Schullehrer-Seminar daselbst. Sehr früh schon bezeigte er besondere Lust zur Musik, aber auch zur Schule, weswegen ihn sein Vater, der Stadtmusikus in Oederan war, in seinem 14. Jahre als Alumnus auf die Dresdner Kreuzschule that. Von hier aus kam er im J. 1790 nach Leipzig und studirte mehrere Jahre Theologie, wurde aber auch durch das Anhören vieler und guter Musik so mächtig angeregt, daß er beschloß, die Theologie der Tonkunst zu opfern. Seinen Eltern zu Liebe ließ er sich jedoch examiniren und nahm auch eine Hauslehrerstelle an, glücklicher Weise in der Nähe von Leipzig, daher er immer mit dem Kunstleben dieser Stadt in Rapport bleiben konnte. Er strebte nun auf's Eifrigste, sich zum gründlichen Musiker auszubilden, versuchte sich in allerlei Kompositionen, und übte besonders das Orgelspielen, welches auch so meisterhaft wurde, daß er seinen Organistenposten in Bautzen im J. 1802 mit allen Ehren antreten konnte. Von seinen vielen Kompositionen, die gründlich und fließend zugleich sind, ist nur Weniges gedruckt; besonders zu nennen sind seine acht Hefte Terzetten für Sopran, Tenor und Baß mit Begleitung des Pianoforte (1801 in Leipzig erschienen), dann ein Konzert für Klarinette und Fagott, Balladen, Lieder, Trio's, Quartetten, Sinfonien, Kirchensachen, als: ein Passionsoratorium, ein Te Deum, Vaterunser, Hymnen u. s. w.; auch die Operetten: „Laura und Fernando" (Text von Bretzner), „die Wunderkur", die Intermezzi „Erwin und Elmire" von Göthe, „das Mädchen" von Schulz, „des Dichters Geburtstag" u. s. w. Endlich ist noch ein theoretisches Schriftchen zu erwähnen: „Etwas zum Choral und dessen Zubehör. Zunächst für Schullehrer-Seminare." Leipzig, 1832.

Beriot, Karl August de, einer der ausgezeichnetsten neuern Violinspieler, geboren zu Löwen den 20. Febr. 1802. Schon im Alter von 9 Jahren verwaist, fand er in Mr. Tiby, Musiklehrer, einen Vormund, zweiten Vater und Lehrer, der mit größtem Eifer seine vortrefflichen musikalischen Anlagen zur Entfaltung brachte. Bis zu seinem 19. Jahre blieb er in seiner Vaterstadt, dann ging er nach Paris, erwarb sich den aufmunternden Beifall Viotti's, und trat in's Konservatorium, wo

Digitized by Google

er aber nur kurze Zeit blieb, und nahm schließlich bei Baillot Privatunterricht. Noch während seiner Studien und nach Vollendung derselben ließ er sich öfter hören und führte seine ersten Kompositionen vor. Von Paris aus ging er nach England, und machte daselbst überall, wo er auftrat, ungeheures Glück; nach seinem Geburtslande zurückgekehrt, verlieh ihm der König Wilhelm der Niederlande eine Pension von 2000 Gulden mit dem Titel seines Kammervirtuosen, welcher Vortheile ihn die Revolution von 1830 beraubte. Nach dieser Zeit reiste er wieder in Deutschland, Italien, Frankreich und England, und hatte sich auch mit der berühmten Sängerin Malibran-Garcia verbunden; die Produktionen des seltenen Künstlerpaares haben überall den gerechtesten Enthusiasmus erregt. Augenblicklich lebt de B. in Brüssel, hat aber leider das Unglück gehabt zu erblinden, — ein großer Verlust für das Brüsseler Konservatorium, dessen oberster Violin-Professor er gewesen ist. — Was nun sein Spiel betrifft, so charakterisirt dasselbe eine bewundernswerthe Vollendung der Technik, in allen Theilen eine tadellose Glätte und Reinheit, bei gutklingendem aber kleinem Ton; sein Vortrag ist fein und nobel, aber ohne hinreißend zu sein, und das Feld, auf dem er am meisten wirkt, ist das Pikante und Elegante. So ist er auch in seinen Kompositionen — Konzerte, Etuden, Airs variés, Fantasien u. s. w. —; es hat Alles in ihnen die feinste Tournure, es bewegt sich mit dem feinsten Anstande, aber es ist blos elegant (und mitunter selbst geistreich) ohne bedeutend zu sein; es hört sich Alles höchst reizend an, aber man empfindet nichts Tieferes dabei.

Berlin, Joh. Daniel, geb. 1710 zu Memel und gest. 1775 als Organist in Drontheim in Norwegen. Nachdem er unter der Leitung seines Vaters eine große Geschicklichkeit in allen musikalischen Dingen, und besonders im Orgelspielen erlangt hatte, ging er 1730 nach Kopenhagen und blieb daselbst bis zum J. 1737, wo er zu seinem obengenannten Organistenposten berufen wurde. Man hat mehrere gute theoretische Schriften von ihm, z. B. „Anleitung zur Tonometrie", worin er lehrt, wie man mit Hülfe der Logarithmen nach der geometrischen Progressionsrechnung die sogenannte gleichschwebende Temperatur der Intervallen-Größen richtig und leicht ausrechnen könne; dann „Aufangsgründe der Musik" u. s. w. Von seinen Kompositionen ist blos ein Heft Sonaten gedruckt, und zwar in Augsburg 1751; in Dänemark und Norwegen sollen noch viele gute Kirchenmusiken und Orgelstücke vorhanden sein.

Berlioz, Hector, franz. Komponist der Gegenwart, geb. den 11. Decbr. 1803 zu Côte Saint-André, einem Städtchen im Isère-Departement, wo sein Vater Arzt war. Eine leidenschaftliche Musikliebe zeichnete ihn von jeher aus und er erhielt auch einigen Unterricht während seines Besuches des College in seiner Vaterstadt; sie wurde aber ganz unbezwinglich, als er in Paris ankam, um daselbst — nach Einigen die Rechte, nach Anderen die Arzneikunde — zu studiren. Nach langem Kampfe mit seinem Vater wagt er eigenmächtig den Schritt, seine Studien aufzugeben und in's Konservatorium zu treten; darüber erzürnt, entzieht ihm der Vater alle Subsistenzmittel und er ist gezwungen eine Choristenstelle an einem der kleinern Theater in Paris anzunehmen und Musikunterricht zu ertheilen, um nur existiren zu können. Seine Lage verbesserte sich etwas, als er im J. 1830 den ersten Preis in der Komposition erhielt und auf Staatskosten reisen durfte; nach seiner Rückkehr trat er mit

Digitized by Google

mehreren größern Sachen vor die Oeffentlichkeit und hatte namentlich an Paganini einen eifrigen Beschützer. Ein eigentliches musikalisches Amt hat er unsers Wissens nie gehabt, und neben dem Komponiren ist wohl das Referiren über Musikalisches im Journal des Débats und anderen Blättern seine Hauptbeschäftigung; auch giebt er ziemlich alle Jahre ein oder mehrere Konzerte, in denen er seine Werke aufführt, und geht auch dann und wann in's Ausland, um seinen Namen zu verbreiten; so z. B. war er mehrere Male in Deutschland und England, und ist es in ersterem Lande besonders Franz Liszt, der für ihn Propaganda macht. Vor Kurzem hat ihn auch die Akademie in ihren Schooß aufgenommen. — Ueber den Werth oder Unwerth der B.'schen Kompositionen hat sich eine Einhelligkeit der Meinungen noch nicht herausgestellt; die Einen preisen sie als das Bedeutendste, was nach Beethoven geschaffen, die Andern sprechen ihnen alle künstlerische Berechtigung ab. Wir für unsern Theil unterschreiben die folgende Beurtheilung aus dem Jahrgang 1843 der Leipziger allgem. mus. Zeitung mit vollstem Herzen: — H. Berlioz's Kompositionen sind durchgängig von sehr düsterer Farbe, ungefällig im höchsten Grade und nur selten kommt eine wohlklingende Stelle zum Vorschein. Bei Weitem das Meiste ist Dissonanz und Dissonanz von der härtesten, ja oft von einer bisher unerhörten Art. Er will uns nicht gefallen, er will charakteristisch sein. Eine große Virtuosität und Energie der Darstellung wird den Charakterbildern dieses Komponisten nicht leicht abzusprechen sein, und es werden weit eher über die künstlerische Berechtigung seines Wollens als über das Können verschiedene Meinungen sich entgegentreten. B. sucht eine Freiheit seiner Kunst, die keine Schranken, keine Fesseln duldet, er will die Gesetze von seinem Willen allein empfangen, von seiner Fantasie, die von dem darzustellenden Bilde erfüllt und begeistert ist. Durch keine andere haben die größten Künstler aller Zeiten sich bestimmen lassen, Mozart und Haydn so wenig in ihren engeren, als Beethoven in den zwar erweiterten, aber nicht übersprungenen Grenzen. Jeder war frei in seinem künstlerischen Wollen; es ist aber in diesem selbst für sie eine Bestimmung enthalten, die dem ungezügelten Gefühlstriebe nicht Alles erlaubt, was ihm zu äußern gefallen kann, wir möchten sie eine ästhetisch-sittliche nennen. Es ist eine Sittlichkeit in der Kunst, die von dem unbändigen Getreibe der Leidenschaft, wo dieser voller, freier Wille und freies Walten gestaltet ist, schmerzlich verletzt werden kann. Wir wenden uns von unzüchtigen Darstellungen in der Poesie und in anderen Künsten ab; auch die Musik hat ihr Unzüchtiges, das in diesem überschwänglichen Gefühlsegoismus besteht, das man scheuen sollte, das aber hier so oft und ungescheut für schön gehalten und mit dem Sittlich-Schönen der Kunst auf gleiche Stufe, wohl auch höher gestellt wird, je ärger es wüthet und sich geberdet. Mit den Worten leidenschaftlich und charakteristisch scheint dann Alles erschöpft zu sein, was von einer Musik Lobendes gesagt werden kann. Im Ganzen stellt sich aber ein anderes Urtheil heraus. Wenn solche maßlos passionirte Kunstprodukte oft eine augenblicklich das Gemüth in Beschlag nehmende Wirkung hervorbringen, so finden wir doch in Allem, was sich dauernd als schön in der Kunst bewährt hat noch etwas Anderes, als diese stürmende Leidenschaftlichkeit. Von gegenwärtigen Erscheinungen ist nicht voraus zu sagen, wie sie in die Zukunft wirken werden; es ist aber zu glauben, daß zu jeder Zeit, zeitgemäß, auch diese Seite bei einzelnen Individuen sich vorwaltend geäußert

Digitized by Google

habe, wie es zu jeder Zeit auch an trocknem Formalismus nicht wird gefehlt haben; aber das Eine und das Andere hat sich abgesondert nicht erhalten können, und es ist uns nur geblieben, was Beides, das Gefühlte und das Verständige, in- und durcheinander belebt und befestigt, zum Vernünftigen der ächten Kunst verbunden enthält. Es kann nicht fehlen, daß B.'s Kompositionen manchen Einzelnen ganz besonders ansprechen, daß sie ihm vielleicht als das Höchste, Schönste, bisher Unerreichte der Tonkunst erscheinen. Es wird hier nur auf den Standpunkt ankommen, von welchem aus Etwas schön oder nichtschön zu nennen ist. Soll das Schöne im treffenden Ausdruck des Darzustellenden allein bestehen, so ist sie B.'s Kompositionen im hohen Grade zuzusprechen. Wenn die charakteristische Darstellung aber eine zu große Anhäufung der dissonirendsten und widerwärtigsten Klänge verlangt, wenn wir nicht einen Augenblick dabei zur Ruhe kommen, unablässig nur in den peinlichsten Empfindungen festgehalten werden, so wird die Einseitigkeit jener Bestimmung sich bald bemerkbar machen. Diese Schönheit kann leicht in ihr Gegentheil umschlagen. — Es ist wohl viel Unglück, Jammer und Elend in der Welt, aber die Welt selbst, Gottes herrliche Schöpfung ist nicht unglücklich, sie ist auch nicht glücklich, sie ist die Ruhe selbst, an der Glück und Unglück vorübergehen. So ist in der Poesie und Musik das gleiche Metrum, in dem die vielgestalteten Rhythmen sich bewegen, in der Kunst überhaupt aber das ruhig Formale, im weitesten Sinne, an welchem das leidenschaftlich Bewegte und Veränderliche als bewegt und veränderlich sich zu erkennen giebt. Was man die Ironie der Kunst genannt hat, die immer nur gegen das Ungültige, was sich Geltung zu verschaffen strebt, gerichtet sein kann, ist eben ihre Ruhe, ihre Schönheit selbst, womit sie das Nichtige vernichtet; die unschöne vernichtet nur sich selbst. In der Freiheit des Gefühls geht für die Kunst das Gefühl der Freiheit unter. Das unbeschränkte Wollen führt hier zu dem Allerbeschränktesten, zu der engsten Subjektivität zurück. Die Willkür im Kunstwerk wird recht zum einzelnen, abgesonderten Menschen, der verlassen wandelt, der seinen Willen für sich allein, nicht in der Vermittelung eines großen Ganzen haben will. — Die Musik B.'s hält sich gern an der äußersten Grenze des Schönen auf, er läßt uns nur selten einen Himmelsstrahl blicken, thut aber die Höllenthore weit auf. Man könnte ihn den musikalischen Höllenbreughel nennen, aber ohne heiligen Antonius. Beethoven führt uns auch zu manchen grauenvollen Tiefen, aber wie schöne paradiesische Fluren läßt er uns auch wieder schauen; ist es dann auch ein verlornes Paradies, das Gefühl dafür ist rein geblieben. In B.'s musikalischen Charakterbildern ist kein gesunder Fleck, Lied und Liebe sind vergiftet. Auch wo die Anmuth hervortreten will, wo eine Melodie auftaucht und sich ergehen möchte, wird ihr alsbald mit harmonischer und rhythmischer Quälerei so arg zugesetzt, bis sie sich aus Verzweiflung selbst wieder in den Höllenpfuhl stürzt und sich die glühenden Wellen über den Kopf zusammenschlagen läßt zu endloser Peinigung. Wo dieses, dem Guten feindliche Element als Inhalt ausgesprochen wird, da ist die Darstellung dieses Komponisten von der frappantesten Wahrheit. Gegen den Hexensabbath in der phantastischen Sinfonie ist Weber's Wolfsschlucht ein Wiegenlied zu nennen. Hier müssen die grinsenden Larven, Theaterfratzen und Höllenbestien aller Art sichtbar dem Auge vorgestellt werden, die man dort hörend zu sehen glaubt. Die Geliebte, in der mit ihr identificirten Melodie erscheint hier unter

Digitized by Google

den Unholden in schlottriger Hexengestalt, und wirft die abgemagerten Glieder in den widerlichsten Sprüngen und Geberden herum. Das, und der ganze gräuliche Höllenspuk ist mit den lebendigsten Farben geschildert; aber es kommt hier auch eine böse Klippe zum Vorschein. Das Spukhafte und Grauenvolle zu weit getrieben und zu lang angehalten, kann auch in's Komische umschlagen, und zwar, wo es dem Künstler eben am wenigsten lieb sein kann, wenn die Zuhörer aus der ängstlichen Spannung in's Lachen gerathen. — Schließlich sagt noch der Beurtheiler: „Wenn man diese Kunstrichtung, und das Ziel, wohin sie führt, nicht als das Wahre anerkennen kann, so bleibt die Kraft an sich etwas Achtbares und das Talent, mit welcher sie verfolgt und ausgeübt wird. Es drückt sich in solcher Musik zwar mehr eine Besessenheit als ein freies Wollen und Walten aus, und es theilt uns eine Bach'sche Fuge weit mehr das Gefühl gesunder Freiheit mit, als diese unter ängstlichem Druck erliegenden Künstlerzustände vermögen; aber es ist auch hier zu würdigen, wie es dem Künstler gelingt, diese Zustände zur äußern Erscheinung zu bringen, und darin müssen wir eben eine große Virtuosität anerkennen, die nicht das besondere Naturell allein, die auch eine sorgfältige und erfahrungsreiche Ausbildung desselben an den Tag legt." Sollen wir nun dieser Besprechung noch etwas hinzufügen, so ist es: daß B. nicht mit dem Herzen, sondern mit dem Verstande schreibt, daß er eigentlich arm an Gefühlsinnerlichkeit ist, und diese Armuth durch äußerliches Raffinement aller Art zu verdecken bestrebt ist. Seine Leidenschaft ist keine wahre, sondern eine durch allerhand künstliche Mittel erzeugte bloße Aufgeregtheit; seine Begeisterung ist keine gottgesandte, hinreißende, sondern nur ein tobsüchtiges Wüthen, ein vermessenes Blasphemiren, und seine anscheinende Freiheit ist weiter nichts als Zügellosigkeit und Verwilderung. Er negirt alle Form und alle Uebereinstimmung derselben mit dem Inhalt, weil er sie nicht beherrschen kann, und weil er nicht gelernt hat, in der Begrenzung frei zu sein, oder mit anderen Worten: er verachtet die Gesetzmäßigkeit, weil sein ganzer musikalischer Bildungsgang ein ungeordneter, gesetzloser war, d. h. weil er keine ordentlichen Studien gemacht hat. Das wird Demjenigen nicht zu kühn behauptet erscheinen, der die plumpe Ungeschicklichkeit seiner harmonischen Kombinationen, das blos lose aneinander gereihte Phrasenstückwerk vorurtheilsfrei betrachtet, und sich nicht von dem übertünchenden Orchesterprunk und dem beigegebenen Programm-Sündenbock blenden läßt; zudem ist es bekannt, daß B. auf dem Konservatorium sich schon sehr früh dem Schulzwang entzogen hat, noch ehe er eigentlich die Schule hat kennen gelernt. Aus diesem Allen geht hervor, daß er alle seine geistigen, allerdings nicht wegzuleugnenden Fähigkeiten aufbieten mußte, um das Deficit an musikalisch-schönen Gedanken und vollendeter Verwendung derselben zu decken; er mußte sich an den blos äußerlichen Effekt halten und in den raffinirtesten orchestralen Kombinationen und Mischungen sein Heil suchen. Und das ist unsres Bedünkens seine einzige wahrhaft bedeutende Seite; die Natur hat ihm den glücklichsten Scharfsinn für die Erkenntniß aller charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Orchesterinstrumente verliehen, und er versteht seine verzerrten und verzeichneten Gebilde mit der blendendsten Färbung zu versehen. Ferner ist nicht zu übersehen, daß die so viel gerühmte und angestaunte äußere Formirung seiner Sinfonien, die Verbindung von Orchestersätzen und erklärenden Zwischenreden, der kantatenartige Zuschnitt, die

Digitized by Google

korrupte Vermischung des Lyrischen und Dramatischen u. s. w. aus der puren musikalischen Ohnmacht und Sucht nach Abenteuerlichkeit hervorgegangen ist. B. kann nicht von innen nach außen schaffen, er ist keine musikalisch organisirte Natur, die in ihrem Innern die Objekte für ihre Darstellung findet, und deren Seelenleben sich unwillkürlich in schönen Tonbildern oder Tonformen äußert; er muß von äußerlichen Dingen angeregt werden, er muß sich an Situationen und Zustände anklammern und sucht diese abzukonterfeien — er kann sich über das Materialistische der Eindrücke, die ihm von außen kommen, nicht erheben und seiner musikalischen Empfindung geht alle Geistigkeit ab. Das Drastische der Wirkungen von B.'s Kompositionen, das aus diesem einseitigen Materialismus hervorgeht, hat Viele verleitet, diesen Kompositionen Großartigkeit und Originalität zu vindiciren; aber die Kühnheit in der Zusammenstellung haarsträubendster Harmonien und die Verwegenheit in dem Negiren aller Melodik und Rhythmik ist noch lange keine Großartigkeit und Originalität. — Zum Schluß wollen wir noch einige von B.'s hauptsächlichsten Kompositionen anführen: Ouverturen zu Waverley, König Lear, die Vehmrichter; die phantastische Sinfonie: Episode de la vie d'un Artiste; Harald-Sinfonie mit obligater Viola; Romeo und Julia, eine Sinfonie mit erklärendem Zwischentext; la Damnation de Faust, Scenen für Orchester, Chor und Solo (bei denen der Göthe'sche Faust zu Grunde gelegt ist); l'Enfance du Christ, eine Art Kantate; Fantasie für Chor und Orchester über Shekespeare's „Sturm"; ein Requiem; die Oper: Benvenuto Cellini (mehrere Male umgearbeitet und durch Liszt in Weimar aufgeführt); die Ouverture des zweiten Aktes aus dieser Oper besonders abgedruckt unter dem Titel: „le Carneval Romain"; der 5. Mai oder Napoleon's Tod, eine Kantate für Baßstimme mit Chor und Orchester; mehrere Lieder und Gesänge. Als ein theoretisches Werk ist noch der „Traité d'instrumentation" zu nennen, in dem sich viele scharfsinnige Bemerkungen über die einzelnen Instrumente, deren Charakter und Benutzung vorfinden.

Berls, Joh. Rudolph, geb. zu Alach bei Erfurt d. 8. Mai 1758, ein Komponist aus der Kittel'schen Schule, u. guter Klavier- u. Violinspieler. Den Anfang in seinen mus. Studien machte er, nachdem er schon früh seinen Vater, welcher Schullehrer und geschickter Musiker war, verloren hatte, bei dem Nachfolger desselben, Creuzmüller, später ging er alle Wochen einige Male nach Erfurt zum damaligen Kantor Weimar und 1771 trat er in's Rathsgymnasium daselbst. Hier nahm er auch noch Stunden beim Rektor und Organisten an der Kaufmannskirche Reichardt, und auch der berühmte Häßler ertheilte ihm bei seinen Studien und Kompositionsversuchen Rath und Unterweisung. 1779 wurde er Adjunkt beim Singchor und des Organisten an der Reglerkirche, und 1780 erhielt er die Stelle eines Knabenschullehrers zu Rhöda im Thüringischen, wo er in eifrigster Weise für die Verbreitung guter Musik durch Errichtung von Singchören und Quartettgesellschaften thätig war. Er hat Vielerlei komponirt: Festtagsmusiken, mehrere kleine Oratorien, Motetten, Sinfonien, Arien, viele Klaviersachen; als gedruckt sind nur eine Sammlung von 30 Volksliedern für's Klavier und 2 vierhändige Sonaten bekannt.

Bermudo, Juan, ein spanischer Franziskanermönch zu Ecija in Andalusien und um die Mitte des 16. Jahrh. berühmter Musikgelehrter; ein Werk von ihm ist

Digitized by Google

vorhanden unter dem Titel: Libro de la declaracion de Instrumentos, Granada 1555 und Ossuna 1609, das dem König Johann III. von Portugal dedicirt ist. —

Bernabei, Giuseppe Ercole, geb. zu Caprarola im Kirchenstaate, einer der größten Harmonisten des 17. Jahrhunderts und Schüler des Orazio Benevoli. Von 1662—1667 war er Kapellmeister am Lateran, dann bis 1672 an der Kirche S. Luigi de' Francesi und von da ab bis zum J. 1674 an der Peterskirche als Nachfolger seines Lehrers Benevoli. Im J. 1674 berief ihn der Churfürst von Baiern, Ferdinand Maria, als Kapellmeister nach München, wo er um das J. 1690 starb. Gedruckt von ihm ist ein Werk Madrigale zu drei und vier Stimmen, Rom 1669, und eine Sammlung Motetten, München 1691; außerdem verwahrt die vatikanische Bibliothek Messen, Psalmen und Offertorien zu vier, acht, zwölf und sechszehn Stimmen.

Bernabei, Giuseppe Antonio, des Vorigen Sohn, geb. 1643 in Rom und von seinem Vater in der Tonkunst unterrichtet, den er aber an melodischem Fluß und Freiheit übertraf. Als Nachfolger seines Vaters und mit dem Titel eines Hofrathes starb er in München d. 9. März 1732. (Missen, Sonaten u. s. w.). —

Bernabei, Vincenzo, zweiter Sohn Ercole's, 1666 in Rom geb. und in München 1690 gest. Er war ein Schüler seines Vaters und hat einige Opern geschrieben, z. B. Heraclio, gli accidenti d'amore. —

Bernacchi (spr. Bernaki), Antonio, geb. zu Bologna um's Jahr 1700, ein berühmter Altist (Kastrat) und Schüler des großen Pistocchi. 1722 sang er zum ersten Male öffentlich, ging darauf nach Deutschland zuerst in die churf. baierische und dann in die kaiserl. Kapelle nach Wien; 1730 nahm ihn Händel mit nach London und 1736 ging er wieder in sein Vaterland zurück, dort eine Gesangschule stiftend, aus der viele berühmte Sänger, z. B. Amadori, Guarducci, Mancini, hervorgegangen sind. Ort und Jahr seines Todes sind nicht mit Zuverlässigkeit anzugeben. — Ueber den künstlerischen Werth seiner Gesangsleistungen herrschten bei seinen Zeitgenossen verschiedene Stimmen; die Einen nennen ihn den „König der Sänger" und die Anderen sprechen ihm Empfindung und Ausdruck ab, die Einen priesen seinen Gesang als göttlich und die Anderen verschrieen ihn als verzerrt und verkünstelt. Gewiß ist, daß er von Natur keine schöne Stimme hatte, und Alles, was ihm jene versagte durch die Kunst zu ersetzen suchen mußte; auch ist er der Urheber jener Gorgheggi und Rouladen, die eine so große Rolle im ital. Gesange spielen; so ganz ohne Ausdruck kann er aber nicht gesungen haben, da ihn Händel, gewiß kein übler Kenner, für würdig befand, an seiner Oper zu figuriren. —

Bernardi, Bartolomeo, ein in Italien geborener Violinist und Sing- und Instrumentalkomponist, um 1720 Kapellmeister des Königs von Dänemark in Kopenhagen. Gedruckt sind von ihm zwölf für ihre Zeit sehr gute Violinsonaten mit Basso Continuo, und Sonate a tre, due Violini e Violoncello, con il Basse per l'organo; außerdem sind eine Menge von ungedruckten Konzerten, Kapricen Kantaten u. s. w., die auf der Kopenhagener Bibliothek aufbewahrt wurden, beim großen Brande 1794 vernichtet worden. —

Bernardi, Francesco, mit dem Beinamen Senesino, ein älterer Zeitgenosse des Bernacchi, berühmter Mezzosopranist, geb. zu Siena um's J. 1680. 1719 war er in Dresden an der Oper angestellt und 1720 engagirte ihn Händel für London,

woselbst er mit dem ungeheuersten Beifall in der Oper Mucius Scävola auftrat. Ein Streit mit Händel veranlaßte diesen, B. von der Oper zu entfernen und kehrte er im J. 1730 nach seinem Vaterlande zurück, wo er noch längere Zeit mit dem größten Beifall sang. Wann er starb ist nicht zu ermitteln, man glaubt in dem Jahre 1740 oder 41. Seine Stimme war hell und durchdringend und seine Kehlfertigkeit ganz eminent; dabei soll er aber auch im Vortrage des Recitativ unübertrefflich, und ein vorzüglicher Darsteller gewesen sein. —

Bernardi, Stefano, geb. zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts, ein gelehrter Tonkünstler und Kapellmeister an der Kathedrale zu Verona, von dessen näheren Lebensumständen trotz eifrigster Forschungen nichts zu ermitteln gewesen ist. (Ein theoret. Werk, Porta musicale, den Unterricht in den Anfangsgründen der Musik behandelnd. Verona 1615; Missen zu vier und fünf Stimmen, Psalmen fünf-, sechs- und achtstimmig, Motetten, Madrigale zu vier, fünf und sechs Stimmen u. s. w.) —

Bernardini, Marcello, genannt Marcello di Capua, ein in Italien berühmter dramatischer Dichter und Komponist, namentlich von komischen Opern und Intermezzi, deren er in die zwanzig verfaßt hat. Er blühte zu Ende des vorigen Jahrhunderts und war um 1752 in Kapua geboren. In Frankreich und Deutschland haben seine Opern kein Glück gemacht, ebenso vermochte er nicht den ernsten Styl zu bewältigen, wie seine einzige Opera seria „Pizarro in Peru" bewies.

Bernasconi, Andrea, geb. 1712 in Marseille auf einer Reise, die seine Eltern nach Parma machten; sein Vater war erst Offizier in französischen Diensten, wurde aber dann Kaufmann und etablirte sich eben in Parma. Schon von frühester Jugend an zeigte B. Talent und Liebe zur Musik und wurde auch in dieser unterrichtet; er trieb sie aber zuerst nur zum Vergnügen und erst als sein Vater aus Kummer über mehrfache Unglücksfälle in seinem Geschäfte gestorben war, mußte der Sohn die Kunst zum Broderwerb machen. Er gab Stunden, studirte aber dabei mit größtem Eifer Komposition und ließ im J. 1741 seine erste Oper „Alessandro Severo" in Venedig aufführen, die sehr gefiel und der in rascher Folge noch mehrere für verschiedene italienische Theater und auch für Wien folgten. 1754 begab er sich nach München und das Jahr darauf ernannte ihn der Churfürst Maximilian zum Hofkapellmeister. Als solcher starb er in München den 24. Jan. 1784. Seine Erfindung war nicht bedeutend, aber sein Styl angenehm fließend, und wußte er sich dem Geschmacke des jedesmaligen Publikums, für das er gerade schrieb, geschickt anzubequemen. (Opern: Didone abbondonata, Endimione, Temistocle, Antigono, Adriano in Siria, Bajazet und viele Andere; auch ein Oratorium „la Betulia liberata" und viele Messen, Vespern, Litaneien, Responsorien u. s. w.) —

Bernasconi, Antonia, Stieftochter des Vorigen, rechte Tochter eines herzogl. würtembergischen Kammerdieners, dessen hinterlassene Wittwe Bernasconi 1747 in Parma geheirathet hatte. Sie war in Stuttgart 1741 geboren und ihre schöne klangvolle Stimme bestimmte ihren Stiefvater sie zur Sängerin zu erziehen; der Erfolg war ein glücklicher und aus Dankbarkeit nahm sie seinen Namen an. 1767 trat sie zuerst als Alceste in Gluck's Oper desselben Namens auf, 1770 wurde sie in Wien als erste Sängerin engagirt und machte von da aus viele Reisen durch Deutschland und

Digitized by Google

Italien, überall ungemeinen Beifall erntend. Sie starb zu Anfang unsres jetzigen Jahrhunderts; wo? und wann? ist aber nicht anzugeben. —

Berner, André, Violinvirtuos und Komponist, war von Geburt ein Böhme und stand in Diensten der ehemaligen churf. kölnischen Kapelle in Bonn, woselbst er auch den 5. Aug. 1791 als noch junger Mann starb. Komponirt hat er Mancherlei, z. B. Violin-Konzerte, Sinfonien, Solosachen für verschiedene Instrumente; es ist aber nur von seinen Sachen ein Doppelkoncert für zwei Hörner gedruckt, das man jetzt auch nur noch selten findet. Als Spieler rühmen ihn seine Zeitgenossen ungemein. —

Berner, Friedrich Wilhelm, geb. zu Breslau den 16. März 1780 und gest. daselbst den 9. Mai 1827, ein vortrefflicher Orgel- und Klavierspieler und guter Komponist. Von seinem Vater, dem Oberorganisten Joh. Georg B., erhielt er den ersten Unterricht und spielte bereits im neunten Jahre öffentlich, so wie er auch im dreizehnten schon als zweiter Organist an der evangelischen Hauptkirche angestellt wurde. Dabei besuchte er fleißig das Gymnasium, denn er sollte nach dem Wunsche des Vaters Prediger werden; für einen solchen fühlte er aber gar keinen Beruf, sondern bereitete sich immer darauf vor, Musiker von Fach zu werden, trieb Generalbaß und Komposition beim Chorregens Gehirne und lernte die gangbarsten Instrumente spielen. Im Jahr 1800 ging er nach Halle, um Türk's Vorlesungen zu hören, studirte mit Eifer Bach und Kirnberger und gab seinem Orgelspiele mehr den großen Styl, so wie er auch, nach Breslau zurückgekehrt, durch das Anhören des berühmten Wölffl sein Klavierspiel erweiterte und brillanter machte. Im Jahre 1804 kam C. M. von Weber als Musikdirektor an das Breslauer Theater und B. schloß sich in inniger Freundschaft an den genialen Tonkünstler an; leider dauerte dieser Bund nur kurze Zeit, denn schon im J. 1806 ging Weber nach Karlsruhe. Im J. 1812 ging B. mit Schnabel nach Berlin, um die Einrichtung der Singakademie, die unter Zelter in schönster Blüthe stand, und überhaupt die musikalischen Institute der Hauptstadt kennen zu lernen. Nach ihrer Rückkunft richteten die beiden Musiker in Breslau ähnliche Anstalten, z. B. Seminar und Singakademie, ein, und wurden die Leiter derselben, Schnabel in praktischer und Berner in theoretischer Beziehung. Die angestrengte Thätigkeit zog dem Letzteren eine Brustkrankheit zu und er starb am oben angeführten Datum. Er hat sehr viel uud in den verschiedensten Gattungen komponirt; doch sind seine kirchlichen Kompositionen, wie Psalmen, Motetten, Hymnen, Kantaten u. s. w., sowie seine Lieder und Orgelstücke den Instrumentalsachen bei Weitem vorzuziehen; die Letzteren zeigen weniger Erfindung und Selbstständigkeit, was auch von seinen Klavierkompositionen gilt. Von seinen theoretischen Abhandlungen sind die „Grundregeln des Gesanges" und „Lehre der musikalischen Interpunktion" zu nennen. —

Berner, Heinrich Ludwig, jüngerer Bruder und Schüler des Vorigen, starb 1828 als Organist an der Barbarakirche in Breslau. Er war ein guter Klavierspieler und hat auch Einiges für sein Instrument komponirt. —

Bernhard, Christoph, zuletzt churfürstl. sächs. Kapellmeister zu Dresden, geb. 1612 zu Danzig, gest. den 14. Novbr. 1692, war der Sohn eines armen Schiffers und mußte sich in zartester Jugend sein Brod durch Singen im Chore, Notenschreiben u. s. w. selbst verdienen. Seine schöne Stimme machte einen reichen Dr. Strauch auf ihn aufmerksam; dieser nahm sich wohlwollend seiner an, schickte ihn auf die latei-

Digitized by Google

nische Schule und ließ ihn in allen Theilen der Musik unterrichten. Von Danzig ging er nach Dresden, um unter dem berühmten Kapellmeister Schütz die Komposition zu studiren; er machte sehr gute Fortschritte und gewann durch seine Kenntnisse und sein gutes Benehmen sich die Gnade des Kurfürsten, der ihn zweimal nach Italien reisen ließ. Hier bildete er sich erst recht zu einem Komponisten und Sänger aus, der selbst die Eifersucht der ital. Künstler erregte, und wurde nach seiner Rückkehr in Dresden neben Albrici, Peranda, Bontempi und Schütz als Kapellmeister angestellt. Mißhelligkeiten mit den Italienern aber ließen ihn beim Kurfürsten um seine Entlassung einkommen und er nahm 1664 eine Stelle in Hamburg als Kantor und Musikdirektor an; doch rief ihn 1667 der Kurfürst Johann Georg II. wieder nach Dresden zurück, ernannte ihn zum Lehrer seiner beiden Enkel Joh. Georg und Friedr. August und zum Kapellmeister an des unterdessen verstorbenen Schütz Stelle. Als solcher durchlebte er seine noch übrige Lebenszeit im förderſamsten Wirken für die Kunst. — Von seinen verdienten zahlreichen theoretischen und praktischen Werken sind nur wenige gedruckt; von den letzteren nur: „Geistliche Harmonien, bestehend in 20 deutschen Konzerten für drei, vier und fünf Stimmen", und „Prudentia Prudentiana", eine lateinische im dreidoppelten Kontrapunkt gesetzte Hymne. Ein theoretisches Werk: Ueber den Gebrauch der Kon- und Dissonanzen und den Kontrapunkt, sowie eins über die musikalische Komposition, waren in Abschriften weit verbreitet, mögen aber heutzutage selten genug geworden sein. —

Bernhard, mit dem Beinamen „der Deutsche", war ein berühmter Organist an San Marco in Venedig und soll um 1470 das Orgelpedal erfunden haben. —

Bernhardi, Stephan, ist der Deutsche Name für Stefano Bernardi, s. d. —

Bernia, Lautenist und Kompositeur, geb. zu Bologna, lebte um 1600. Von seinen Sachen ist uns aufbewahrt: eine „Toccata cromatica", ein Ricercare sopra ut, re, mi, fa, sol, la, und ein Stück betitelt: Gallus et Gallina (Hahn und Henne).

Bernier (spr. Bernjeh), Nicolas geb. zu Mantes den 28. Juni 1664, gest. zu Paris den 5. Septbr. 1734, zuerst Kapellmeister an der Ste. Chapelle und dann an der Kapelle des Königs, und einer der geschicktesten französischen Komponisten seiner Zeit im strengen Satze. Sein Vorbild war Caldara und man erzählt Folgendes über die Art und Weise, wie er zu dieses Meisters Unterweisung und Freundschaft gekommen sein soll: die Schwierigkeit, in nähere Beziehung mit dem italienischen, zurückhaltenden Komponisten zu gelangen, läßt den Franzosen auf die Idee kommen, sich bei dem Erstern als Bedienter zu vermiethen; in dieser Eigenschaft nun achtete er sorgfältig auf Alles, was Caldara that und trieb, und eines Tages, als er auf dem Pulte desselben ein unvollendetes Stück sieht, nimmt er die Feder und macht den Schluß dazu. Die Entdeckung des wahren Wesens seines angeblichen Bedienten konnte nun nicht ausbleiben und Caldara würdigte ihn von Stund an seiner innigsten Freundschaft und weiht ihn in die Mysterien seiner Kunst ein. Man hat von B. mehrere Sammlungen Motetten, ein Salve Regina und französische Kantaten; auch hat er in Versailles eine Musikschule errichtet, aus der viele tüchtige Tonkünstler hervorgegangen sind. —

Bernouilli, (spr. Bernullji). Aus der großen Gelehrtenfamilie dieses Namens sind es folgende Drei, die sich in ihren Untersuchungen mit akustischen Gegenständen

Digitized by Google

beschäftigt haben, und also in diese Blätter gehören; 1) Joh. B., geb. den 27. Juli 1667 zu Basel, und gest. daselbst den 1. Jan. 1748 als Doktor der Medizin und Professor der Mathematik und Physik, einer der größten Mathematiker seiner Zeit; seine Abhandlung: „Erfindungen von dem Schwunge der ausgedehnten Chorden, wenn dieselben mit Gewichten von verschiedener Schwere in gleichen Entfernungen beschwert werden", befindet sich im dritten Bande der Schriften der Akademie der Wissenschaften zu Petersburg, 1732. 2) Daniel B. Sohn des Vorigen, geb. zu Gröningen, am 29. Jan. 1700, war erst Professor in Petersburg und zuletzt Professor der Anatomie und Botanik zu Basel, und starb daselbst am 17. März 1783; Abhandlungen von ihm sind: De Vibrationibus et sono laminarum elasticarum; de Sonis multifariis, quas laminae elasticae diverso modo edunt; de Motu mito, qui laminis elasticis a percussione simul imprimitur; de Vibrationibus chordarum ex duabus partibus tam longitudine, quam crassitie ab invicem diversis compositarum; de Coexistentia vibrationum simplicium haud perturbatarium in systemate composito und noch viele Andere, die besonders Chladni bei seinen akustischen Forschungen zu Grunde gelegt hat. 3) Jacob B., Sohn des Daniel, geb. zu Basel 1759 und gest. 1789 im 30. Lebensjahre, war Professor der Mathematik in Petersburg; seine akustischen Abhandlungen sind von weniger Wichtigkeit als die seines Vaters und Großvaters, wenngleich sie sehr scharfsinnige Bemerkungen enthalten; das wichtigste darunter ist: Essai théoretique sur les vibrations des plaques élastiques rectangulaires et libres. —

Bernsdorf, Eduard, geb. zu Dessau den 25. März 1825, studirte bei Friederich Schneider und Marx Komposition, und lebt jetzt als Komponist, musik. Schriftsteller und Lehrer in Leipzig. (Klaviersachen und Lieder). —

Berr, Friederich, Klarinett- und Fagottvirtuos und Professor am Pariser Konservatorium, geb. zu Mannheim d. 17. April 1794. Er war zuerst Musikmeister bei verschiedenen Regimentern der französischen Armee und machte auch mehrere Feldzüge, namentlich in Spanien mit; 1819 wurde er an Gambaro's Stelle erster Klarinettist an der großen Oper, 1831 Professor am Konservatorium, 1832 erster Solo-Klarinettist bei der Musik des Königs und 1835 Ritter der Ehrenlegion. Sein Ton ist sehr schön, seine Fertigkeit bedeutend und sein Vortrag geschmackvoll. (Eine große Menge Stücke für Militairmusik, für Klarinette, Fagott, Schulen für diese Instrumente und für Posaune und Ophikleide). Seine Brüder Henri, geb. 1798, und Philipp, geb. 1804, sind ebenfalls tüchtige Künstler, der erstere Posaunist und der letztere Klarinettist. —

Berretta, Francesco, geb. zu Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., war von 1678 bis zu seinem Tode, den 6. Juli 1694, Kapellmeister an der Basilika des Vatikan und hat viele Messen, Psalmen und sonstige Kirchenstücke für 16 und 24 reelle Stimmen geschrieben. —

Berretari, Aureliano, mit dem Beinamen Fiesoli, Tonkünstler des 17. Jahrh. und Hieronymitermönch. In Venedig sind (1656) Messen und Psalmen von ihm gedruckt. —

Bertacchi, (spr. Bertacki), Francesco, Komponist und Kapellmeister an der Kirche St. Petronio in Bolongna, Stifter der Academia Filaschisi daselbst (1638).

Digitized by Google

Von seinen Kompositionen, die zu ihrer Zeit sehr beliebt waren, ist nichts mehr aufzufinden, eben so ist von seinen näheren Lebensumständen nichts zu ermitteln.

Bertali, Antonio, geb. zu Verona 1605, Kapellmeister in Wien und zu seiner Zeit sehr angesehener Komponist. Er schrieb mehrere Opern, z. B. il rè Gilidoro, gli Amori d'Apollo con Clizia; dann einen Thesaurus musicus trium instrumentorum, Sonaten, Kirchenstücke u. s. w. Das Jahr seines Todes ist nicht anzugeben; Einige meinen, daß er im J. 1680 noch am Leben gewesen sei. Daß ihn Manche Bertaldi, Bartali, Bertalli und Berthali schreiben, ist nicht richtig.

Bertani, Lelio, alter italienischer Kontrapunktist, geb. zu Brescia um's Jahr 1520, war erst Kapellmeister am Dom in seiner Vaterstadt, ging dann an den Hof des Herzogs Alfonso von Ferrara, und trat endlich in die Dienste des Bischofs von Padua, nachdem er einen Ruf des Kaisers Rudolph ausgeschlagen hatte. Er starb zu Brescia (nach Anderen zu Padua) um 1600. Gedruckt sind von seinen Kompositionen nur Sonette zu fünf, und Madrigale zu sechs Stimmen.

Bertaut, Berthaut oder Bertault (spr. Bertoh) (....), geb. zu Valenciennes in den ersten Jahren des 18. Jahrh., der Gründer der französischen Violoncellschule, trat zum ersten Male in Paris 1739 im Concert spirituel auf, und wurde als ein Wunder angestaunt. Er starb im J. 1756 und hinterließ als Schüler Cupis, die beiden Janson und Duport den Aelteren. Er soll wundervoll auf seinem Instrument zu singen verstanden haben, und sein Ton soll von erster Schönheit gewesen sein. (Konzerte, Sonaten).

Berthaume, (spr. Bertohm), (. ..), geb. zu Paris um 1756, ein bemerkenswerther Violinspieler und Komponist für sein Instrument. Sein Genie entwickelte sich sehr früh, und schon im Knabenalter setzte er durch seine Fertigkeit Alles in Erstaunen. 1774 ward er erster Violinist an der großen Oper, 1786 Entrepreneur und Direktor des Concert spirituel, 1791 machte er seine erste Reise in's Ausland, und 1793 wurde er herzogl. oldenburgischer und fürstbischöfl. lübeckischer Konzertmeister und Musikdirektor in Eutin. Daselbst blieb er bis Ende des J. 1800, dann machte er eine weitere Kunstreise über Kopenhagen, Upsala, Stockholm, nach Petersburg, wo er 1802 ankam und sich zu fixiren gedachte, aber leider schon am 20. März desselben Jahres starb. Von seinen Schülern sind u. A. zu nennen Gasset und Lafont. (Konzerte, Solo's, Duo's für Violine, Klaviersonaten, konzertirende Sinfonien u. s. w.).

Berthod, Blaise, (spr. Berthoh, Bläs'), Sänger und Kammermusikus des Königs Ludwig XIII. von Frankreich, geb. in der Grafschaft Bugey, war bei seinem Herrn so beliebt, daß ihn dieser zu seinem Sekretär ernannte, ihn nach und nach mit den Kanonikaten zu Chalons, Alby, St. Quentin, Bourges und Dijon beschenkte, und sogar mit eigner Hand mehrere Portraite von ihm kopirte, und sie als Bildnisse seines „angenehmsten Sängers und treusten Dieners" in seinen Gemächern aufhing.

Bertholdo, Sper' in Dio, ein berühmter Kontrapunktist aus dem 16. Jahrh., von dem auf der Münchner Bibliothek sich Madrigale zu fünf Stimmen befinden, die 1561 und 62 in Venedig erschienen. Außerdem soll er noch Toccate, Ricercate e Canzoni francesi per l'Organo, Vened. 1591 herausgegeben haben.

Digitized by Google

Bertin, (spr. Berteng), T. de la Doué, geb. zu Paris um 1680, gest. 1745 daselbst, ein zu seiner Zeit gefeierter Opernkomponist im Style Lulli's. Zuerst war er Klaviermeister beim Herzog v. Orleans, und Organist an der Kirche der Theatiner, dann kam er um 1714 als Violinist und Akkompagnateur an die Oper, und blieb daselbst bis 1734, wo er pensionirt wurde. (Die Opern Cassandre, Diomède, Ajax, Jugement de Paris und Plaisirs de la campagne.)

Bertin, Louise Angelika, geb. den 15. Jan. 1805 zu Roches bei Bièvre, eine Komponistin, die mehrere Opern auf Pariser Theatern hat aufführen lassen, z. B. le Loup Garou, Gui Mannering, Faust, deren Erfolg aber nicht nachhaltig war. Nach Allem, was uns über Mlle. B. berichtet worden, hat sie zwar viel Geist und Talent; sie war aber von jeher zu unruhig und flackernd, um sich eine ordentliche Musikbildung anzueignen. Durch den Einfluß ihrer Familie, die mit der gesammten Journalisten- und Künstlerwelt in Connex ist, wurde wohl mehr aus den Versuchen gemacht, als ursprünglich daran war.

Bertini, Benoit Auguste, geb. zu Lyon den 5. Juni 1780, geschickter Klavierspieler und Komponist, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, und ging 1793 nach London, wo er während sechs Jahre Clementi's Schüler war. Er ließ sich in Paris und auf Reisen viel hören, und lebt wohl noch in London. (Sonaten, Rondo's, Fantasien für Klavier, auch eine Oper le Prince d'occasion.)

Bertini, Henri, Bruder des Vorigen und zum Unterschiede von diesem „le jeune" benannt, geb. den 28. Octbr. 1798 zu London, ebenfalls ein vortrefflicher Klavierspieler und guter Komponist für sein Instrument. Ueberall auf seinen Reisen hat er durch die Präcision und Feinheit seines Spieles, das sich mehr der Cramer'schen und Hummel'schen Art der Klavierbehandlung anschließt, sich Achtung und Anerkennung erworben; seine Kompositionen sind elegant ohne fad zu sein, frisch, glänzend und von natürlichem Fluß. Besonders haben sich seine Etuden überall Geltung verschafft; sie sind unzählige Male aufgelegt und nachgedruckt worden, und bilden eine treffliche Vorschule zu Cramer. Seit 1821 lebt B. in Paris. (Ueber 100 Werke: Trio's, Sextetten, Serenaden, ein Nonett für Pianoforte und Blasinstrumente, Etuden, Variationen, Fantasien u. s. w.)

Bertini, (....), geb. zu Tours um 1750, der Vater der beiden Vorigen, war zuerst als Musiklehrer in mehreren Städten des südlichen Frankreichs, dann während der Revolution in Paris. Um 1811 reiste er mit seinem jungen Sohne Henri in Belgien, Holland und Süddeutschland; bald nach dieser Zeit starb er. (Messen und Motetten in Manuscript.)

Bertini, Salvatore, geb. zu Palermo 1721, studirte auf dem Konservatorium della Pietà in Neapel unter Leo. Nach vollendeten Studien sollte er Kapellmeister in Petersburg werden, nahm aber diese Stelle nicht an, aus Furcht, sein Seelenheil in einem ketzerischen Lande zu gefährden, und kehrte nach Palermo zurück, für das dortige Theater arbeitend. Seine Erfolge verschafften ihm die Stelle als königl. Kapellmeister, als Nachfolger des David Perez, der nach Lissabon gegangen war. Später schrieb er ausschließlich kirchliche Sachen, unter denen sich vorzugsweise ein Requiem für die Obsequien Karl's III., ein zweichöriges und ein vierstimmiges Miserere auszeichnen. Er starb den 16. Decbr. 1794.

Digitized by Google

Bertini, Abbate Giuseppe, Sohn des Vorigen, geb. zu Palermo um 1756, königl. Kapellmeister und Kirchenkomponist. Auch ist ein Buch von ihm vorhanden unter dem Titel: Dizzionario storico-critico degli scrittori di musica, Palermo 1814.

Bertola, Giovanni Antonio, italienischer Komponist zu Anfang des 17. Jahrh. (Sonaten für Fagott mit Basso continuo, Psalmen zu fünf Stimmen, Venedig 1639.)

Bertolazzi, Margherita, eine italienische Sängerin, welche zu der Gesellschaft gehörte, die der Kardinal Mazarin 1645 nach Paris kommen ließ und die bis zum J. 1652 im Hotel Petit-Bourbon spielte.

Bertolotti, Louise, geb. zu Bologna 1740 und daselbst gebildet, sang zuerst auf mehreren italienischen Theatern, ging dann 1760 in die Dienste des Kurfürsten Clemens von Baiern, und starb in München 1798. Mit günstigstem Erfolg sang sie auch in Berlin, im Haag u. s. w.

Bertolusi, Vincenzo, geb. zu Mantua, ital. Tonkünstler zu Ende des 16. Jahrh., von dem Sacrae cantiones zu 6, 7, 8 und 10 Stimmen vorhanden sind.

Berton, Pierre Montan, geb. zu Paris 1727 und gest. daselbst den 14. Mai 1780, machte sich schon frühzeitig durch musikalische Anlagen bemerkbar, ging zuerst als Tenorist auf's Theater, reussirte aber weder in Paris noch in Marseille, und wandte sich nun förmlich der Instrumentalmusik zu. In Bordeaux wurde er Musikdirektor am Theater und Konzert, Organist an zwei Kirchen, und schrieb auch zu dieser Zeit einige Balletmusiken, die Beifall fanden. 1755 wurde er an Boyer's Stelle Orchesterchef an der großen Oper in Paris, und später Generaldirektor derselben. Er war ein vortrefflicher Dirigent, und machte sich um viele Reformen im Orchester verdient. Als Komponist war er nicht sehr fleißig, und es ist nur die Oper „Erosine", welche er allein und ohne Mitarbeiter gesetzt hat; sonst arbeitete er immer in Gesellschaft mit Giraud, Trial, Granier, Laborde u. s. w., oder setzte Einlage-Stücke in schon vorhandene Opern von Campra, Lulli, Rameau, Desmarets, oder arrangirte sie für die Bedürfnisse des Hofes und des Publikums.

Berton, Henri Montan, Sohn des Vorigen, geb. zu Paris d. 17. Sept. 1767, gest. daselbst im Mai 1844, ein außerordentlich fleißiger und früher ungemein beliebter Opernkomponist, Mitglied der Akademie, Professor der Komposition am Konservatorium, Ritter der Ehrenlegion u. s. w. Er trat zuerst als Violinist in's Orchester und hatte Unterricht in der Komposition bei Rey, Kapellmeister an der Oper; nachher arbeitete er unter Sacchini's Leitung und ließ 1786 seine ersten Sachen, Kantaten u. s. w. im Concert spirituel hören. Das Jahr darauf wurde seine erste Oper: „Promesses de mariage" aufgeführt und beifällig aufgenommen; ihr folgten in rascher Folge noch mehrere, und unter diesen zeichnete sich besonders „les rigueurs du Cloître" aus, worin B. eigenthümlicher wurde und sich von seinem Vorbild Paesiello emanzipirte. Besonders waren es aber die Opern „Ponce de Léon" (wozu er auch das Libretto selbst verfaßt hatte), „Montano et Stephanie" und „le Délire", die seinen Ruhm begründeten; in Deutschland ist wohl seine „Aline, reine de Golconde" am beliebtesten geworden. Seine Manier ist eine leichte, flüchtige; aber seine Melodien haben viel Liebenswürdiges, Frisches und

Digitized by Google

er kennt das Theater vortrefflich; jetzt ist er, wie Vieles aus der guten alten Zeit, vergessen. Es ist unmöglich, seine vielen Produktionen alle anzuführen; wir nennen außer den oben angeführten Opern nur noch einige: le Chevalier de Sénanges, Françoise de Foix, le Concert interrompu, Valentin ou le paysan romanesque, Roger de Sicile, le grand deuil u. s. w. u. s. w.; dann hat er noch viele Opern und Ballets mit Anderen, z. B. Boieldieu, Kreutzer, Spontini, Méhul, Paër gemeinschaftlich komponirt, und außerdem sind noch viele Romanzen, Kantaten, Märsche, Sinfonien, Hymnen, Kanons u. s. w., ein Traité d'harmonie in 4 Bänden und mehrere Brochüren über musikalische Dinge vorhanden, sowie er auch die musikalischen Artikel in der von Courtin herausgegebenen Encyklopädie verfaßt hat.

Berton, François, natürlicher Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Paris d. 3. Mai 1784, trat 1796 in's Konservatorium und unterrichtete nach vollendeten Studien im Gesang. Von dem Jahre 1810 an ließ er mehrere niedliche komische Opern aufführen, z. B. Monsieur Desbosquets, Jeune et Vieille, Ninette à la Cour (Text von Favart, zu dem er neue Musik gemacht hatte), les Caquets u. s. w. 1821 wurde er Gesangsprofessor am Konservatorium und 1832 starb er an der Cholera.

Bertoni, Ferdinando, geb. 1737 auf der kleinen Insel Salo bei Venedig und gest. 1801, ein Schüler des Padre Martini, wurde zuerst Organist an der Markuskirche; dann nach und nach Lehrer am Konservatorium degl' Incurabili und Kapellmeister am Konservatorium dei Mendicanti und nach Einigen auch Kapellmeister an St. Marko. Nachdem er schon durch mehrere Messen, Motetten u. s. w. sich einen guten Ruf gemacht hatte, steigerte sich dieser noch ganz ungemein durch die Oper „Orfeo", die er 1776 aufführen ließ und verbreitete sich über ganz Italien, ja auch sogar nach England, wohin B. 1779 ging. (An 30 Opern, dann mehrere Kantaten und Oratorien, Quartetten und Sonaten für Violine und Klavier.)

Bertoni ist der Name eines Organisten und Komponisten in Padua, der trotzdem, daß er blind geboren, zu einer bedeutenden Geschicklichkeit und Berühmtheit gelangt ist. Er war in der genannten Stadt Organist an der Justinenkirche und starb vor einigen Dezennien.

Bertrand, Aline, eine vorzügliche Harfenvirtuosin, geb. 1798 zu Paris und Schülerin des Konservatoriums, wo sie besonders den Unterricht Nadermann's genoß. Auf einer Kunstreise, die sie im J. 1834 machte, zog sie sich eine Unpäßlichkeit zu und starb nach ihrer Rückkehr in Paris im März 1835.

Bertrand, Antoine de, ein im 16. Jahrh. lebender Komponist in Frankreich, geb. zu Fontanges in Auvergne um 1530, hat 1576 „les Sonnets ou Amours de Ronsard" vierstimmig erscheinen lassen.

Bertuch, Georg von, königl. dän. Generalmajor und Kommandant von Aggerhuus, geb. zu Helmershausen in Franken d. 19. Juni 1668, gest. um 1742, hatte erst die Absicht, sich ganz der Musik zu widmen und nahm auch Unterricht bei dem berühmten Eberlin, der ihn in der Harmonie und auf der Violine ziemlich weit brachte, doch ließ er sich auf einer Reise in Italien überreden, in dänische Militärdienste zu treten, und machte in der Zeit von 45 Jahren nicht weniger als 22 Feldzüge mit, immer dabei aber der Tonkunst pflegend. Das erhellt namentlich aus

Digitized by Google

einem seiner Briefe an Mattheson, worin er erwähnt, daß er auf dem Schlachtfelde in den wenigen Stunden der Rast ein dreizehnstimmiges Kirchenstück komponirt habe. Mit Mattheson war dieser vortreffliche Dilettant überhaupt in enger Freundschaft und schickte diesem Meister alle seine Kompositionen (Motetten, Kantaten, Passionsoratorien) zur Beurtheilung zu.

Bertuch, Carl Volkmar, Organist an der St. Petrikirche in Berlin, geb. 1730 in Erfurt und gest. nach Fétis um 1790, war einer der ausgezeichnetsten Orgelspieler des vor. Jahrh. und besonders ausgezeichnet im Improvisiren. Sein Lehrer war Adlung und 1764 kam er nach Berlin. Nach einem Besuch in seiner Vaterstadt im J. 1777 verfiel er in Blödsinn und starb auch in diesem zerrütteten Geisteszustande.

Berwald, Joh. Friedrich, geb. 1788 zu Stockholm als der Sohn des Kammermusikus Georg Johann Abrahm Berwald, zeichnete sich schon früh durch ein eminentes Geigen- und Kompositionstalent aus. Letzteres bildete er besonders unter Leitung des Abt Vogler aus, der damals Kapellmeister in Stockholm war, machte mehrere Reisen, auf denen sein meisterhaftes Spiel gerechten Beifall fand, wurde 1806 Kammermusikus und später Kapellmeister in Stockholm. Seine Kompositionen: Sinfonien, Quartette, Duos, Konzerte u. s. w. sind gut gearbeitet. Ein Vetter von ihm, Franz B., geb. 1796 in Stockholm, ist ebenfalls tüchtiger Komponist von Sinfonien, Quartetten, Trios u. s. w.

Bes wird von Manchen der Ton b genannt, weil der Ton h ursprünglich b geheißen habe, und also den übrigen Tonbenennungen analog, wenn er durch ein b erniedrigt ist, bes heißen müsse.

Besardus, Joh. Baptist, Doktor der Rechte und zugleich berühmter Lautenspieler zu Augsburg im Anfang des 17. Jahrh., geb. in Besançon und Schüler des Laurenzini. Er hat nicht selbst komponirt, sondern nur für sein Instrument arrangirt und solcher Arrangements sind zwei Sammlungen vorhanden: Thesaurus harmonicus, Cöln 1603, und Novus Partus, sive Concertationes Musicae, Augsburg 1617. Ersteres enthält auch einen Anhang, Isagoge in artem testudinariam (Einleitung in die Kunst des Lautenspielens) und ist noch darum bemerkenswerth, daß unter mehreren darin abgedruckten französischen Liedern die Melodie zu unserm Choral: „Von Gott will ich nicht lassen" sich findet.

Beschlag nennen die Orgelbauer den am Ende einer jeden Abstrakte (s. d.) befindlichen, durch diese hindurchgezogenen und mit Pergament überleimten Drath, der am obern Ende der Abstrakten in einen Haken, woran er entweder in die Schleife einer Pulpetenruthe oder in das Loch eines Wellenarmes gehängt wird, ausläuft.

Besetzung heißt im Allgemeinen das Anstellen von Sängern und Instrumentisten (vereint oder getrennt) behufs der Zusammenwirkung bei einer musikalischen Aufführung; dann bezeichnet man im Besondern damit die Art und Weise, wie die Masse der Exekutirenden in Gruppen gesondert wird und wie diese Gruppen in ein richtiges quantitatives Verhältniß zu einander gesetzt werden. Bedingend ist hierbei vor allen Dingen der Umfang des Ortes, an dem eine Aufführung geschieht; es dürfen z. B. in einem großen Raume nicht zu wenig und in einem kleinen nicht zu viel Ausführende sein. Das könnte man die äußere Wirkung nennen. Die innere

Wirkung bestände wohl darin, daß die Besetzung sich nach dem Charakter der aufzuführenden Musikstücke richtete, daß ein großartiges, pomphaftes Musikwerk z. E. nicht von einer geringen Zahl bei jeder Stimme Wirkender seinen richtigen Effekt erwarten darf, und daß umgekehrt ein zartes lyrisches Werk durch eine starke Besetzung sein eigentliches Kolorit verlieren wird. Sind nun alle diese, eigentlich ganz selbstverständlichen und natürlichen Bedingungen erfüllt, so hat man bei der Besetzung als hochwichtig darauf zu sehen, daß jede einzelne Stimme oder Gruppe, wie wir sie oben genannt haben, je nach ihrer Art und Bestimmung in's richtige Licht gesetzt, und daß so zu sagen die Qualität mit der Quantität in Uebereinstimmung gebracht werde. So dürfen melodieführende Stimmen nicht schwächer besetzt sein, als blos begleitende, Bässe nicht vor Mittel- und Füllstimmen zurücktreten, die Blechinstrumente nicht den Stamm des Orchesters, das Streichquartett, übertönen, die sanfteren Blasinstrumente aber auch nicht durch ein Uebermaß von Streichinstrumenten in absoluten Schatten gestellt werden u. s. w. u. s. w. Bei Aufführungen, wo Chor- und Orchestermassen kombinirt wirken, müssen immer die ersteren so besetzt sein, daß sie durchdringen und vollkommen vernehmbar sein können.

Besler, Samuel, geb. d. 15. Dec. 1574 zu Brieg, wo sein Vater Rektor an der evangelischen Schule war, wurde 1599 Kantor und 1605 Rektor an der Schule zum heil. Geist in Breslau und starb daselbst d. 19 Juli 1625 an der Pest. Er hat geistliche Musiken (Hymnen, Passionen, Psalmen, Ostermusiken u. s. w. für Kirche und Haus) komponirt und diese befinden sich noch meist auf der St. Bernhardiner-Bibliothek in Breslau. Sein jüngerer Bruder Simon B., ebenfalls ein achtungswerther Musiker, war zuerst Kantor in Strehlen und dann in Liegnitz, wo er 1638 starb.

Besnecker, Johann Adam, Doktor der Rechte und Professor zu Prag im Anfang des 17. Jahrh., galt für einen der größten Orgelspieler seiner Zeit. In Prag, wo er an der heil. Kreuzkirche Organist war, sollen sich noch viele seiner Kompositionen (Manuscript) im Style Palestrina's vorfinden.

Besozzi. Dieses Namens gab es im vorigen Jahrh. folgende berühmte Virtuosen aus einer Familie: die vier Brüder Alessandro, Geronymo, Antonio und Gaetano, sowie den Sohn des Dritten, Carlo. — 1) Alessandro B., geb. zu Parma 1700, war Oboevirtuos und königl. Kammermusikus in Turin, und starb daselbst 1775. Mehrere Violintrio's und Oboesolo's sind auch in Deutschland von ihm bekannt und beliebt gewesen. — 2) Geronimo B., geb. 1712 zu Parma, war Fagottvirtuos und ebenfalls seit 1730 Kammermusikus in Turin. Er starb in Paris 1786. — 3) Antonio B., geb. zu Parma 1714, Oboist, machte 1740 eine Reise nach Deutschland und wurde in Dresden als Kammermusikus angestellt. 1774 ging er nach Italien zurück und erhielt in Turin die Stelle seines ältesten Bruders, die er bis zu seinem Tode, im J. 1781, inne hatte. Sein Sohn Carlo, ebenfalls Oboist, wurde in Dresden 1744 geboren und schon 1755 neben seinem Vater in der Kapelle angestellt. Er machte viele Reisen und erwarb sich überall vielen Beifall; 1774 verließ er mit seinem Vater Dresden, verschwand aber in Italien bald aus der Oeffentlichkeit. — Gaetano B., der jüngste der Brüder, geb. 1725 zu Parma, wird für den ausgezeichnetsten Virtuosen unter diesen gehalten. Er war gleichfalls Oboe-

Digitized by Google

bläser, kam schon als elfjähriger Knabe als Kammervirtuos in königl. neapolitanische und 1765 in französische Dienste; 1789 machte er eine Reise nach England, wurde in London zuerst am Salomonskonzert und dann als königl. Kammermusikus angestellt und starb 1798. Von seinem Sohne, der um 1776 als ausgezeichneter Oboist in Paris angestellt gewesen sein soll, sind keine bestimmteren Nachrichten zu uns gelangt.

Bestegung, Bestegen, nennen die Verfertiger von Geigen- und Klavierinstrumenten das Aufleimen der schmalen, an beiden Enden gewöhnlich etwas verjüngt zulaufenden, dünnen Leisten auf die innere Fläche des Resonanzbodens. Bei den Geigeninstrumenten heißen sie Balken (s. d.), bei den Klavierinstrumenten Rippen (s. d.). Der Zweck dieser Balken oder Rippen soll der sein, daß mehr Fasern oder Jahre des Holzes in Schwingung gebracht werden, oder daß dem Verwerfen des Resonanzbodens vorgebeugt und dem Drucke der Saiten auf denselben besserer Widerstand entgegengesetzt wird.

Bethisy, oder **Bethizy**, Jean Laurent de, geb. zu Dijon d. 1. Nov. 1702, war Professor der Musik zu Paris und hat sich durch ein Werk: Exposition de la théorie et de la pratique de la musique, suivant les nouvelles découvertes, Paris 1754, bekannt gemacht, worin er die Harmonie nach Rameau'schen Grundsätzen erklärt. Auch soll er eine Oper: „l'enlèvement d'Europe" komponirt haben; von sonstigen Kompositionen sind noch die Kantatillen: „le transport amoureux" und „le volage fixé" vorhanden.

Bethmann, Christian, Hof-Orgelbauer in Hannover, ein bedeutender Meister der Orgelbaukunst, geb. 1785 und gest. d. 7. Juli 1833. Im Königreich Hannover und in den angrenzenden Ländern sind in den Kirchen viele Denkmale seiner Geschicklichkeit vorhanden.

Bethmann, Friederike Auguste Conradine geb. Flittner, geb. zu Gotha 1766, gest. 1815 zu Berlin, war eine ausgezeichnete Sängerin am Berliner Nationaltheater.

Betonung, s. Accent.

Betrugschluß, betrügerische Kadenz, s. Cadenz u. Abgebrochene Cadenz.

Bettini, Stefano, genannt Fornarino, weil er zuerst ein Bäcker war, ein guter Kontrapunktist des 16. Jahrh. und Schüler Goudimel's. Seine Kompositionen sind Manuscript geblieben.

Bettini, Girolamo, ital. Komponist aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh. In Venedig sind (1647) fünfstimmige Messen von seiner Komposition erschienen.

Bettini, Mario, ein gelehrter italienischer Jesuit, geb. zu Bologna d. 6. Febr. 1582 und gest. in genannter Stadt d. 7. Novbr. 1657. Er war Professor der Philosophie, Moral und Mathematik in Parma und hat in mehreren seiner Werke akustische und mathematisch-musikalische Gegenstände behandelt.

Betuchung, Betuchen ist das Durchflechten der Saiten hinter dem Stege eines Klavierinstruments mit schmalen Tuchstreifen, um namentlich das Nachklingen zu verhindern. Der Orgelbauer versteht unter Betuchen das Aufleimen von Tuch auf zwei sich berührende hölzerne Körper, damit das Klappern vermieden werde.

Bettoni, Abbate Bartolomeo, ein gelehrter Italiener, hat 1786 in Bergamo mehrere Dissertationen veröffentlicht, die von der Musik der Alten, speziell von der der Hebräer, handeln.

Betts, Arthur, um 1780 in Lincolnshire geb., einer der geschicktesten englischen Violinspieler. Sein Bruder war in London Geigenmacher, berief ihn zu sich und ließ ihm Unterricht geben; später wurde Viotti auf ihn aufmerksam und bildete ihn weiter aus. Komponirt hat er Mehreres, z. B. Sonaten für Pianoforte und Violine, Duo's für Violine und Violoncello, Duo's für Violine und Viola u. s. w.

Betz, Susanne Jakobine, bekannt unter dem Namen der Mad. Jungert, geb. zu Augsburg 1745, eine vortreffliche Sängerin, die 1786 als Hofsängerin nach München ging und 1811 noch daselbst lebte.

Betzel oder Bezel, Johann, bekannter unter dem Namen Pezelius (s. d.)

Beuf, Jean le, auch Lebeuf geschrieben, ein sehr gelehrter und fruchtbarer französischer Literator, Kanonikus zu Auxerre, geb. daselbst am 7. März 1687 und gest. 1760, ward 1740 ordentliches Mitglied der französischen Akademie und hat viele geistreiche Artikel über Gegenstände der schönen Künste geschrieben. Für den Musiker interessant sind: Traité historique et pratique sur le Chant ecclésiastique, Paris 1739 und 1741; dann eine Dissertation in einem andern 1738 und 1744 erschienenen Werke: De l'état des sciences dans les Gaules depuis la mort de Charlemagne jusqu'à celle du roi Robert, worin ausführliche Nachrichten über die Verdienste des Remigius und Hucbald gegeben werden; ferner noch die Dissertations sur l'histoire ecclésiastique et civile de Paris etc.," worin interessante Aufschlüsse über den Zustand der französischen Musik in der Zeit von 1031 bis 1304 enthalten sind.

Beutel, s. Pulpete.

Beutelbrett, s. Pulpetenbrett.

Beutelruthe, s. Pulpetenruthe.

Beutelstange, s. Pulpetenstange.

Beutler, Johann Georg Bernhard, geb. zu Mühlhausen in Thüringen den 17. Mai 1782, gest. den 14. April 1814, bildete sich in der Jugend schon in der Tonkunst wacker aus, studirte aber in Halle Theologie, und wurde 1807 Konrektor und Organist an der Marienkirche in seiner Vaterstadt. Er hat viel für die Verbesserung des Kirchengesanges gewirkt und auch zu diesem Zwecke ein verbessertes Choralbuch herausgegeben.

Beutler, Benjamin, der Neffe, Schüler und Nachfolger im Amte des Vorigen, geb. in Mühlhausen den 2. Decbr. 1792 und gest. den 25. Jan. 1837. Er studirte in Göttingen Theologie, und kam daselbst mit Forkel in Berührung, der auf seine musikalische Ausbildung vortheilhaft einwirkte. Als sein Oheim gestorben war, erhielt er 1814 dessen Stelle, nach einigen Jahren wurde er dann wirklicher Musikdirektor und Subrektor am Gymnasium mit Beibehaltung seiner Organistenstelle an der Marienkirche. Sein fast 25jähriges Wirken in diesen Aemtern war segensreich; er belebte den Sinn für Musik durch die Stiftung von Elementar-Gesangschulen für Knaben und Mädchen, durch einen Gesangverein, und besonders durch den 1830 ein-

gerichteten Musikverein, dessen Aufgabe es war, größere Tonwerke, Sinfonien und Oratorien zur Aufführung zu bringen.

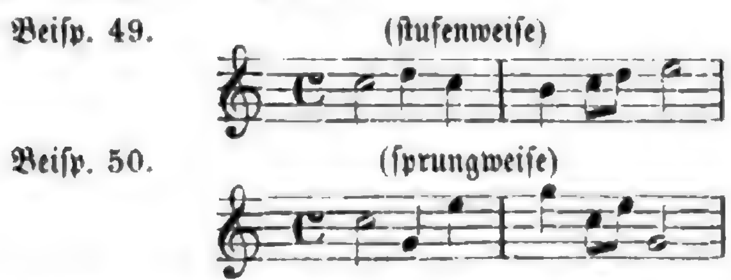
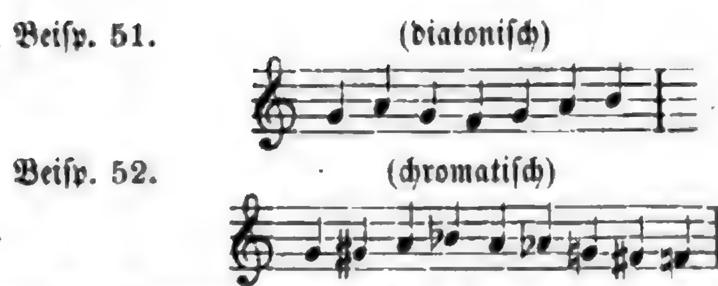
Beuthner, Johann Heinrich, Musikdirektor und Lehrer an der Domschule in Riga, geb. zu Hamburg am 27. Mai 1693, studirte in Jena und Helmstädt, machte 1717 eine große Reise durch Deutschland, Polen und Rußland, kam 1719 nach Riga, und starb am 28. Mai 1731. Er war ein sehr gelehrter Musiker, es ist aber nicht bekannt, daß er etwas in die musikalische Literatur Einschlagendes geschrieben hätte; nur eine 1718 in Riga gedruckte Kantate von seiner Komposition ist vorhanden.

Beverini, Francesco, ist der Verfasser der Musik zu einem Schauspiel oder Mysterium „die Bekehrung des heiligen Paulus", das 1480 in Rom gegeben wurde. Ueber die Einrichtung desselben ist nichts weiter bekannt, als daß das ganze Schauspiel abgesungen wurde; ob man also einen der ältesten Versuche der Opernkomposition darin erblicken kann, müßte noch erörtert werden. (Wahrscheinlich ist er mit Baverini [s. d.] eine und dieselbe Person.)

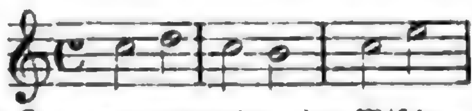
Bevilaqua, M., ein Flöten- und Guitarre-Virtuos, der lange in Wien gelebt hat und gern gehört wurde. Es sind an 60 Werke von seiner Komposition, die in Duo's, Variationen, Sonaten für Flöte und Guitarre, konzertante Duo's für zwei Flöten, Trio's für zwei Klarinetten und Fagott u. s. w., auch eine Guitarren-Schule von ihm vorhanden. Seit 1827 ist nichts weiter von B. im Druck erschienen.

Bevin, Elway, ein englischer Tonkünstler und Kontrapunktist zu Ende der Regierung der Königin Elisabeth. Er war aus Wales gebürtig, und hatte Unterricht bei Tallis, auf dessen Empfehlung er auch die Stelle als Organist an der Kathedralkirche in Bristol erhielt, welche ihm aber 1637 entzogen wurde, weil man seine Anhänglichkeit an die römisch-katholische Religion entdeckte. Er hat mehrere Kirchensachen komponirt, den meisten Ruf hat er aber durch sein theoretisches Werk: „A brief and short introduction to the art of Musike etc.", London 1631, in dem über die Verfertigung von Kanons bis zur kunstreichsten Art abgehandelt wird.

Bewegliche Töne oder **Intervalle,** s. Soni mobiles.

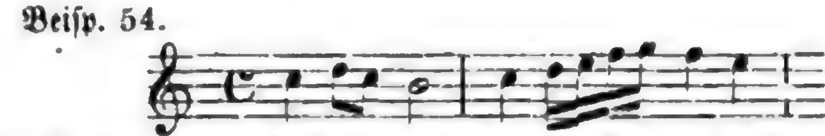
Bewegung, (lat. Motus, franz. Mouvement), ist in der Musik ganz im Allgemeinen das Aufeinanderfolgenlassen von Tönen in einem bestimmten Grade der Langsamkeit oder Schnelligkeit (s. Tempo, Zeitmaß); dann versteht man im Besondern darunter das Fortschreiten von einem Ton zum andern nach der Höhe oder Tiefe zu, und daraus ergiebt sich die melodische Bewegung. Diese kann nun stufen- oder sprungweise geschehen, z. B.:

auch unterscheidet man eine diatonische und chromatische Bewegung der Melodie, je nachdem die Fortschreitung durch große oder kleine ganze, oder halbe Töne geschieht, z. B.:

Die melodische Bewegung kann auch in eine rhythmisch gleichartige und rhythmisch ungleichartige unterschieden werden. Gleichartig ist sie, wenn die Bewegung in Noten von gleichem Werthe geschieht, z. B.:

Beisp. 53.



Ungleichartig aber ist sie, wenn entweder eine Mischung von Noten verschiedener Zeitwechsel vorkommt, z. B.:

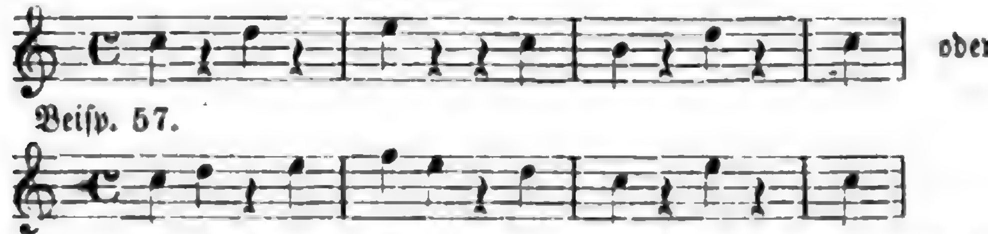
Beisp. 54.



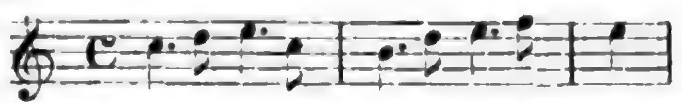
oder wenn der Gang durch Bindungen, Rückungen, Syncopen aufgehalten wird, z. B.:

Beisp. 55.

Ferner kann man von einer unterbrochenen Bewegung sprechen, wenn die Fortschreitungen durch Pausen gleichsam zertheilt und auseinander gehalten werden, z. B.:

Beisp. 56.

Eine aufgehaltene Bewegung könnte man auch diejenige nennen, deren einzelne melodische Theile (Noten) mit der Verlängerung durch den Punkt versehen sind, z. B.:

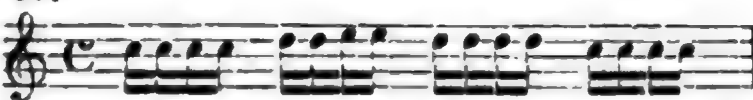
Beisp. 58.



Manche sprechen auch von einer gebundenen (legato-) Bewegung, und von einer gestoßenen (staccatirten); aber das sind unserer Meinung nach nur äußerliche Kennzeichen einer Vortragsmanier, und macht es in der Art der Bewegung keinen Unterschied, ob die Noten gebunden oder abgestoßen sind. Auch scheint es uns unnöthig, eine eigene Kategorie für Figuren folgender Art aufzustellen, und sie, wie Einige thun, gehackte Bewegung zu nennen:

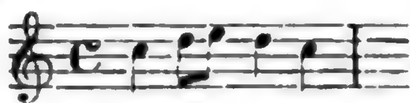
Digitized by Google

Beisp. 59.



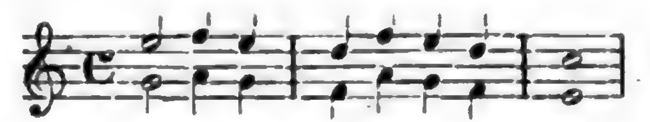
das innere Wesen der Bewegung wird hier auch nicht verändert, und wir haben weiter nichts vor uns, als die Melodie:

Beisp. 60.



in kleinere Zeittheile zerlegt. — Haben wir bis jetzt nur von der melodischen Bewegung gesprochen, so liegt uns jetzt ob, das Verhältniß mehrerer sich gleichzeitig bewegender Stimmen zu erwähnen, was wir mit dem Ausdruck harmonische Bewegung, im Gegensatz zu der melodischen, bezeichnen wollen. Vor allen Dingen ist vorauszuschicken, daß sämmtliche oben angegebene Arten von melodischer Bewegung auch in der harmonischen enthalten sein können, und wir haben, da jede Stimme für sich als Melodie betrachtet werden kann und muß, in der harmonischen Bewegung (der Bewegung mehrerer Stimmen zu gleicher Zeit) es nur mit der Vereinigung mehrerer melodischer Bewegungen zu thun. Die harmonische Bewegung kann nun ferner sein 1) eine gleiche, d. h. in der die Stimmen sich in Noten von gleichem Zeitmaß bewegen, z. B.:

Beisp. 61.

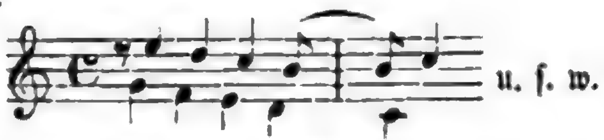


2) eine ungleiche, in der die Stimme sich nicht in gleichartigen Zeitmomenten fortbewegen, z. B.:

Beisp. 62.

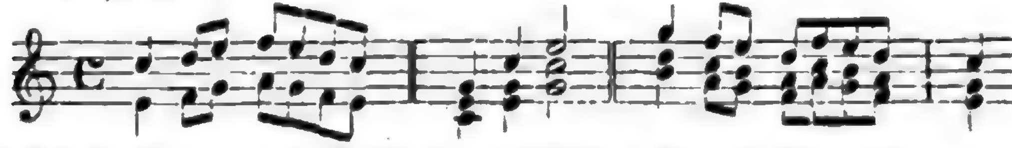
oder in der rhythmische Rückungen vorkommen, z. B.:

Beisp. 63.



3) eine gerade, bei der die vorhandenen Stimmen zugleich steigen oder fallen,

Beisp. 64.

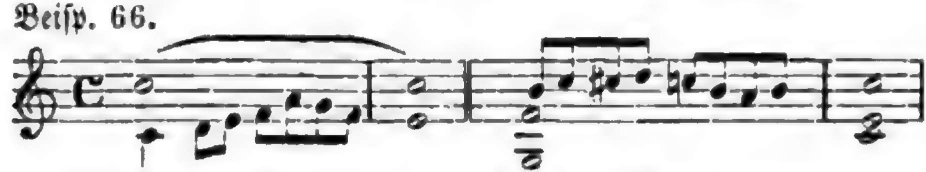


Diese Art der Bewegung heißt mit dem lateinischen Namen: Motus rectus. (Von Einigen wird diese Art der Bewegung auch die ähnliche genannt.) — 4) eine ungerade (unähnliche), bei welcher zwei Abarten zu bemerken sind, a) die Gegenbewegung, (lat. Motus contrarius), wo die Stimmen nach entgegengesetzten Richtungen fortschreiten, d. h. wenn die eine fällt, die andere steigt, u. umgekehrt, z. B.:

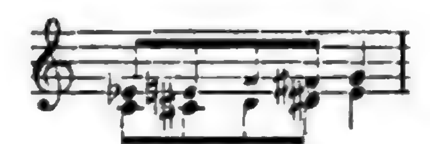
Digitized by Google

Beisp. 65.

b) die Seitenbewegung (Motus obliquus), wo eine Stimme auf ihrer Stufe liegen bleibt, während die andere sich auf- oder abwärts bewegt, z. B.:

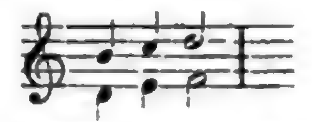
Beisp. 66.

5) wird auch von Einigen der geraden Bewegung noch eine Unterabtheilung — die Parallel-Bewegung — beigefügt, und diese wiederum in eine vollkommen parallele und unvollkommen parallele B. geschieden. Streng parallel ist die B., wenn die Stimmen sich nach einer Richtung hinbewegen, aber in Betreff der Fortschritte nach Stufenzahl und Intervallengröße sich vollkommen gleich sind, z. B.:

Beisp. 67.



Unvollkommen parallel ist die Bewegung, wenn die Richtung der Stimme zwar dieselbe ist, die Intervallenverhältnisse bei dem Fortschreiten aber nicht eine absolute Gleichartigkeit ergeben, z. B.:

Beisp. 68.



Beyer, Ferdinand, ein in Mainz lebender Klavierkomponist, gehört zu den fruchtbarsten Potpourrifabrikanten und Fantasieverfertigern unserer Zeit. Kein Thema ist vor ihm sicher, er beutet alle Schulen, alle Gattungen aus, und verarbeitet sie zu Stücken und Stückchen für große und kleine Dilettanten. Die Papierfabrikanten und die Gebrüder Schott in Mainz (seine Hauptverleger) haben ihm mehr zu verdanken, als die musikalische Kunst.

Beyer, Johann Samuel, geb. 1699 zu Gotha, wurde 1722 Kantor in Weißenfels und 1728 Musikdirektor in Freiberg; gest. ist er in Karlsbad, wohin er sich zur Kur begeben hatte, am 9. Mai 1744. Er war ein fleißiger Komponist und gründlicher musikalisch-pädagogischer Schriftsteller. Außer Schulstücken für Klavierspieler lieferte er u. A.: „Primae lineae musicae vocalis," d. i. kurze, leichte, gründliche und richtige Anweisung, wie die Jugend, sowohl in den öffentlichen Schulen, als auch in der Privat-Information, ein musikalisches Vokalstück wohl und richtig singen zu lernen auf's Kürzeste kann unterrichtet werden; mit unterschiedlichen Kanonibus, Fugen, Soliciniis, Biciniis, Arien und einem Appendice, worinnen allerhand lateinische, französische und italienische Termini musici zu finden, ꝛc., Freiberg 1703"; „Musikalischer Vorrath neu-variirter Fest-Choral-Gesänge, auf

Digitized by Google

dem Klavier, in Canto und Basso, zum Gebrauch sowohl beim öffentlichen Gottesdienst, als beliebiger Hausandacht", Freiberg 1716 und 19; „Geistlich-musikalische Seelenfreude, bestehend aus 72 Konzertarien von 2 Vokal- und 5 unterschiedlichen Instrumentalstimmen, auf alle Sonn- und Festtage zu gebrauchen", Freiberg 1724.

Bezifferung, italienische Tabulatur, Generalbaßschrift, Signatur, ist die Methode, den harmonischen Inhalt eines Tonstückes nicht vollständig auszuschreiben, sondern durch Zahlen und Zeichen über oder unter der Baßstimme vorstellig zu machen. Diese Notirung, angeblich von Ludoviko Viadana (s. d.) eingeführt, ist zwar weniger genau und befriedigend als die Notenschrift, aber der Musiker muß sie inne haben, weil sie in älteren Werken, Choralbüchern und kirchlichen Stücken überhaupt, sowie in den Recitativen der Opern und Oratorien unausgesetzt vorkommt. Auch sind die meisten älteren Partituren mit dem bezifferten Basse versehen, und dem Spieler solcher Partituren ist dadurch ein leichteres Zusammenfassen des harmonischen Inhaltes, den er sich sonst aus den übereinander geschichteten Systemen zusammensuchen muß, gewährt; dann ist aber auch die Bezifferung bei der Skizzirung von Kompositionen eine Zeit- und Raumersparniß, die nicht unerheblich ist. Nun einiges Flüchtige über die Art und Weise der Bezifferung: Dreiklangs-Grundakkorde werden gemeiniglich nicht mit einer Ziffer versehen, außer wenn auf einem und demselben Grundton ein anderer Akkord vorhergeht oder folgt, und zwar dann mit einer 3 oder 5 (Terz und Quinte bezeichnend); abgeleitete Akkorde oder Verwechselungen der Grundharmonien werden bezeichnet: der Sextakkord mit 6, und der Quartsextakkord mit $\substack{6\\4}$; die Grundseptimen-Akkorde werden mit 7, die davon abgeleiteten Quintsext-, Terzquart- und Sekundakkorde mit $\substack{6\\5}$, $\substack{4\\3}$ und 2 (oder $\substack{4\\2}$), und die Nonenakkorde mit 9 oder $\substack{9\\7}$ beziffert. Man sieht leicht, daß um Ueberladung zu vermeiden, die bisherigen Bezifferungen nur die jedesmaligen wesentlichen und charakterisirenden Bestandtheile (Intervalle) der Akkorde andeuten; bei den Fällen aber, wo eine modulatorische Veränderung eintritt, irgend ein Intervall des Akkords erhöht oder erniedrigt, überhaupt alternirt wird u. s. w., wird die Bezifferung complicirter, und es müssen alle Intervalle, die eine Veränderung erfahren haben, mit Zahlen angedeutet werden. Die resp. Erhöhung eines Tones wird mit einem ♯, die Erniedrigung mit einem ♭ hinter der Zahl angedeutet, auch durchstreicht man im Falle der Erhöhung die Zahl, z. B. 2, 4, 6 u. s. w. Vorhalte sind am schwersten zu be- und entziffern, man thut am Besten dabei, nicht mit den Zahlen zu sparen, und ganz genau Alles zu bezeichnen. Bei einzelnen liegenbleibenden Intervallen oder Akkorden bedient man sich der Kürze halber kleiner Querstriche — —; durchgehende Noten werden mit 0 (einer Null) bezeichnet; soll ein Akkord über einer Baßfigur liegen bleiben, so wendet man ebenfalls während der Dauer derselben kürzere oder längere Querstriche an, und ebenso, wenn eine Reihe von gleichartigen Akkorden hintereinander folgt. — Es ist ersichtlich, daß durch das System der Bezifferung ein in allen Theilen vollendete Deutlichkeit und Genauigkeit sich nur schwer erreichen läßt, und daß die Bezeichnung um so ungenügender und schwerfälliger wird, je verwickelter das Ton- und Akkordgeflecht ist.

Bezug. Mit diesem Worte wird bei allen Darm- und Stahlsaiteninstrumenten der Komplex sämmtlicher Saiten bezeichnet. Der Bezug muß dem Bau, der Größe

Digitized by Google

und besondern Beschaffenheit des resp. Klavier- oder Geigeninstrumentes konform eingerichtet sein und müssen vielfältige Versuche angestellt werden, um die angemessene Stärke des Bezuges, von dem die Stärke, Schönheit und Gleichheit des Tones abhängt, genau zu treffen, der guten Qualität des Materials gar nicht einmal zu gedenken. Um die Stärke der Saiten auf's genaueste zu messen, hat man ein Instrument, den Chordometer (Saitenmesser) erfunden, welches aus zwei viereckigen Stückchen, Eisen oder Messing, von 6—8 Zoll Länge besteht, die an einem Ende dergestalt zusammengeschraubt sind, daß sie an dem andern Ende drei, vier, oder mehr Linien von einander abstehen, so daß zwischen beiden Theilen ein leerer Raum entsteht, der nach der Schraube zu immer enger wird. Auf beiden Seiten ist das Instrument in Grade abgetheilt, damit man beobachten kann, wie weit sich das in die Oeffnung hineingesteckte Ende der Saite, deren Stärke man eben messen will, ohne Zwang nach der Schraube zu schieben läßt. Auch giebt es Chordometer mit Löchern von verschiedener Größe, durch welche die Saiten gesteckt und der Stärke nach erprobt werden. —

Bi, ist der Name einer von Erycius Puteanus den Guidonischen Silben hinzugefügten siebenten Silbe. S. Alphabet. —

Biambo, hieß ein Instrument bei den Italienern im 17. Jahrh., dessen Art und Beschaffenheit jetzt nicht mehr zu ermitteln ist. —

Bianca, sc. nota, die weiße Note, nennen die Italiener die Halbetakt-Note (𝅗𝅥) weil deren Kopf unausgefüllt, gleichsam weiß ist.

Bianca, (. . . .), Kapellmeister in Neapel und geb. daselbst 1788, ein Opernkomponist von keiner großen Bedeutung; von einer einzigen Oper ist nur noch der Name der Vergessenheit entrissen worden; es ist: „Zoraide e Corradino". In den Jahren 1815—1825 machte er auch als Sänger eine Kunstreise durch Deutschland, Frankreich und England, hat sich aber nirgends sehr bemerkbar machen können.

Bianchi, (spr. Bianki), Andrea, geb. zu Sarzana im Genuesischen, 1580, war erst in Diensten eines genuesischen Nobile Carlo Zibo und dann Organist zu Chiavari. In Venedig und Amsterdam sind von seiner Komposition in den Jahren 1611 und 1626 Motetten und Messen zu 2—8 Stimmen erschienen. —

Bianchi, Antonio, Baritonist und Komponist, geb. 1758 zu Mailand, wo er auch gebildet wurde, sang auf vielen Theatern Italiens, Frankreichs und Deutschlands, und war eine Zeitlang als nassau-weilburgischer Kammersänger und von 1793—95 auch am Nationaltheater in Berlin angestellt. Vom Jahre 1799 ab ist er der Aufmerksamkeit der Kunstwelt entzogen worden. Komponirt hat er Intermezzi, darunter das seiner Zeit sehr beliebte: „Fileno e Clorinda", und Opern, von denen „die Insel Alcina" 1794 in Berlin aufgeführt wurde; auch ein Ballet von ihm: „die Entführung, oder das Feldlager bei Desenzano" wird gerühmt; außerdem sind mehrere Sammlungen französischer und italienischer Lieder von ihm vorhanden. —

Bianchi, Eliodoro, geb. den 6. Mai 1773 in Cividate, einem Dorfe in der Provinz Bergamo, bedeutender Sänger (Tenorist) und Gesanglehrer, auch geschickter Komponist. Den ersten Unterricht erhielt er von seinem Vater, der Organist war, und später studirte er Komposition unter Tritto in Neapel. Er sang auf den bedeutendsten Theatern Italiens, und auch in Paris und Wien mit großem Beifall, und als er sich von der Bühne zurückzog errichtete er in Mailand eine Singschule und 1838

Digitized by Google

eine in Brescia. Von seinen Schülern nennen wir u. A. den Tenoristen Iwanoff, der vor einigen Jahren mit Beifall in Paris an der ital. Oper gesungen hat.

Bianchi, Francesco, ital. Opernkomponist, geb. nach Einigen in Cremona, nach Anderen in Venedig im J. 1752 und gest. in Bologna den 24. Septb. 1811, nach Anderen in Venedig als Organist an San Marco. 1775 kam er nach Paris und debutirte daselbst mit der Operette: „La reduction de Paris", der 1777 eine andere „Le mort marié" folgte, 1780 wurde er Cembalist an der von Piccini in Paris errichteten ital. Oper und ließ seinen „Castor und Pollux" aufführen. Von Paris aus wandte er sich 1784 nach Mailand, wo er auf kurze Zeit Vicekapellmeister am Dom und Chordirektor an der Scala wurde, und nach Neapel, wo er seine Oper „Cajo Mario" aufführte; 1785 soll er seine oben angeführte Stelle in Venedig erhalten haben. 1796 ging B. nach London, verweilte mehrere Jahre dort und schrieb einige Opern, z. B. Zenobia, Ines de Castro, Semiramide, Merope. Alle seine Opern, über dreißig an der Zahl, haben mehr oder weniger großes Glück gemacht, am meisten wohl die „Villanella rapita"; sein Styl ist fließend und graziös, seine Manier aber eine bloße Nachahmung von der Paesiello's und Cimarosa's. Schließlich ist noch zu erwähnen, daß der sehr fruchtbare Komponist auch noch die Oratorien: „Agar" und „Joas", welche gerühmt werden, verfaßt hat.

Bianchi, Giacomo, war ein ausgezeichneter Tenorsänger und guter Vokalkomponist, geb. zu Arezzo 1768; bis zum Jahre 1800 war er an der ital. Oper in London, dann aber beschäftigte er sich nur mit Komposition und Gesangunterricht. (Duetten für Sopran und Alt, Kanzonetten mit Harfen oder Klavierbegleitung u. s. w.)

Bianchi, Pietro Antonio, ein zu Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrh. berühmter ital. Komponist, war erst Kanonicus regularis an S. Salvatore in Venedig, nachher aber Kaplan des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich. Unsre Zeit besitzt noch von ihm: Sacri concentus 8 vocibus etc., und neapolitanische Gesänge. —

Bianchini, Domenico, berühmter Lautenist des 16. Jahrh. gewöhnlich il Rossetto genannt, weil er rothes Haar hatte; Kompositionen von ihm sind in Venedig unter dem Titel „Intavolatura di Lauto" publicirt worden.

Bianchini, Giovanni Baptista, Kirchenkomponist und von 1684 bis zu seinem Tode im J. 1708 Kapellmeister an S. Giovanni in Laterano. (Messen, Motetten u. s. w.)

Bianciardi, (spr. —tschardi), Francesco, von Casola, einem Schlosse bei Siena, war Domkapellmeister in dieser Stadt um 1600, und schrieb in seinem kurzen Lebensalter von nur 35 Jahren viele vortreffliche Werke, von denen Motetten zu 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen mit und ohne Orgelbegleitung, vier- und achtstimmige Messen und vierstimmige Psalmen zu Venedig gedruckt worden sind. Baini in seiner Geschichte des Zeitalters von Palestrina schätzt ihn sehr hoch, und fügt noch das Urtheil Pitoni's bei, wonach B. ein bedeutender Orgelspieler gewesen sein soll.

Bibel, oder Bibl, Andreas, ein vorzüglicher Orgelspieler in Wien, daselbst geb. den 8. April 1797, kam im Alter von 11 Jahren als Sänger zu Albrechtsberger in's Kapellhaus, und erhielt vom Nachfolger A's., Preindl, Generalbaßunterricht. Schon im J. 1816 war er so weit vorgeschritten, daß er den Organistendienst in der Pfarrkirche zu St. Leopold versehen konnte, und einige Jahre später

Digitized by Google

wurde er Organist an der Metropolitankirche zu St. Stephan, welche Stelle er wahrscheinlich noch inne hat. Von seinen Kompositionen sind nur einige kleine Kirchenstücke im Druck erschienen.

Biber, Franciscus Heinrich von, salzburgischer Truchseß und Kapellmeister gegen Ende des 17. Jahrh., geb. zu Warthenberg an der böhmischen Grenze im J. 1648, gest. zu Salzburg 1705 (nach Anderen schon 1698), gehört unter die größten Violinisten seiner Zeit. 1685 machte er eine Kunstreise durch Deutschland, Frankreich und Italien, und erhielt überall den reichsten Beifall und die glänzendsten Auszeichnungen; so erhob ihn Kaiser Leopold gleich das erste Mal, als er ihn spielen hörte, in den Reichsadel, und auch der Kurfürst Ferdinand Maria von Baiern und dessen Nachfolger ließen ihm die glänzendste Aufnahme und Anerkennung angedeihen. In Frankreich und Italien war er fast mehr noch als Komponist beliebt, namentlich wegen seiner Sonaten, von denen besonders zwei Sammlungen zu nennen sind: „Fidicinium Sacro-Profanum", enthaltend 12 vier- und fünfstimmige Sonaten (in Nürnberg gedruckt), und die „Harmonia artificiosa-ariosa in septem Partes vel Partitas distributa a 3 Instrum"; (ebenfalls in Nürnberg erschienen). Außerdem sind auch noch Kirchenstücke mit und ohne Instrumental-Begleitung von ihm verfaßt worden.

Biberhofer, ein guter Baritonist, augenblicklich am Hoftheater in Kassel.

Bicinium, (von bis, zweimal, und canere, singen), ist der lateinische Name für ein zweistimmiges Tonstück; der Ausdruck wird jetzt nicht mehr gebraucht.

Bideau, (spr. Bidoh), Dominique, ein französischer Violoncellist, Schüler von Triklir in Dresden, und später an der italienischen Oper in Paris angestellt. Komponirt hat er für sein Instrument und überhaupt: Duo's für 2 Violoncelle, für Violine und Violoncello, Airs variés für Cello, Divertissements, eine Sinfonie für großes Orchester u. s. w.; außerdem ist 1802 in Paris eine gute Violoncello-Schule von ihm erschienen.

Biebel-Regal, ist der Name eines portativen Positivs, das wie ein Buch zusammengelegt, mit seinen Bälgen in einem Kasten verwahrt und bequem transportirt werden konnte. Erfunden wurde es 1575 vom Orgelbauer Roll in Nürnberg.

Biedenfeld, Eugenie, s. Bonasegla.

Biegsamkeit der Stimme, s. Stimmbildung.

Bierey, Gottlob Benedikt, geb. zu Dresden am 25. Juli 1772, gest. den 5. Mai 1840, erhielt im väterlichen Hause den ersten Musikunterricht, und studirte später beim Kantor Christian Ehregott Weinlig Generalbaß und Komposition. 1788 war er schon so weit, daß er bei der Döbbelin'schen Schauspielergesellschaft als Musikdirektor fungiren konnte, und 1794 trat er bei Joseph Seconda (Dresden und Leipzig) in gleicher Eigenschaft ein. 1795 trat er mit seiner ersten Oper „der Schlaftrunk" (Text von Bretzner) hervor, die vielen Beifall hatte, noch mehr gefiel aber seine ebenfalls von Bretzner gedichtete Oper „Rosette, oder das Schweizermädchen", die 1806 aufgeführt wurde. Um diese Zeit löste sich die Seconda'sche Gesellschaft auf, und B. reiste nach Wien; dort erhielt er den Auftrag zu einer Oper, und schrieb „Wladimir, Fürst von Nowgorod", die zwar nicht sehr viel Glück machte, und in der man zu viel Nachahmung Cherubini's finden wollte, die aber zur Folge hatte, daß

Digitized by Google

B. im J. 1807 als Kapellmeister an das Breslauer Theater berufen wurde. Hier wirkte er außerordentlich fördersam durch Hebung des etwas verwahrlosten Orchesters und durch das sorgfältigste Einstudiren und Leiten der Opern eigner und fremder Komposition; 1812 stiftete er auch einen Gesangverein, der bis zum J. 1816 viel Gutes leistete. Mit dem Beginn des J. 1824 übernahm B. neben der Musikdirektorstelle auch noch den Pacht des Theaters, legte jedoch Beides im J. 1828 nieder, aus Aerger über mannichfache Kränkungen und Schmähungen von Seiten seiner Neider. Von 1829 ab privatisirte er abwechselnd in Wiesbaden, Mainz, Leipzig und Weimar; von letzterem Orte aus begab er sich wieder nach Breslau zurück, und starb daselbst am oben angeführten Datum. Seine Manier war besonders im Leichten und Komischen ausgezeichnet, und hatte er viel Erfindung, sowie eine glückliche Gabe für das Eingängliche und Populäre. Von seinen Opern und Operetten, die trotz ihrer guten musikalischen Eigenschaften nur geringe Verbreitung fanden, weil die Texte meist erbärmlich waren, führen wir außer den schon genannten noch einige an: „Klara, Herzogin von Bretannien", „das Blumenmädchen", „der Zauberhain, oder das Land der Liebe", „der Ueberfall", u. „die Pantoffeln" (komische Operetten), das Intermezzo „Elias Rips-Raps", „Amalzinde oder die Höhle Sesam", „die Herberge bei Parma", „das unsichtbare Mädchen", „der Gemsenjäger" u. s. w. Ferner schrieb er die Musik zum dritten Theil des „Donauweibchens", und Ouverture und Chöre zu Zacharias Werner's „Weihe der Kraft". Außerdem giebt es noch von ihm: mehrere Ouverturen und Märsche für Orchester, Kantaten (unter diesen ist besonders eine Osterkantate hervorzuheben), „das Dasein Gottes", Motette für Solostimmen und zwei Chöre, 13 Hefte Lieder und Gesänge, zwei leichte Klavierwerke, Arrangements von den Cherubini'schen Opern „Wasserträger" und „Elise".

Biferi, Francesco, auch Biffry geschrieben, geb. zu Neapel 1739, kam nach Paris im J. 1767, und ließ mehrere Opern daselbst aufführen, über deren Werth oder Unwerth nicht viel bekannt geworden ist; auch hat er einen „Traité de musique", der über Gesang, Akkompagnement, Komposition und Fuge handelt, zu Paris im J. 1770 veröffentlicht.

Biffi, Antonio, Kapellmeister an S. Marco und am Konservatorio der Mendicanti in Venedig, in der Mitte des 17. Jahrh. daselbst geb., und gest. um 1730, war seiner Zeit ein geschätzter und mustergültiger Komponist. Besonders berühmt war sein Oratorium „il Figliuol prodigo", das 1704 aufgeführt wurde.

Biffi, Giuseppe, lebte gegen Ende des 16. Jahrh. zu Mailand, und stand als Kontrapunktist in großem Ansehen. Nach den Titeln seiner gedruckten Werke war er zuerst Kapellmeister des Kardinals Andrea Battori, und dann Hofkomponist des Herzogs von Würtemberg. (Madrigale zu 4, 5 und 6 Stimmen [mehrere Sammlungen], Cantiones 6 vocum).

Biffida, Giovanni, ein ital. Komponist, der zu Ende des 16. Jahrh. lebte und zu Siena geboren war. Man kennt von ihm „Canzonette a tre", Nürnberg 1596.

Biffry, s. Biferi.

Bigaglia, (spr. Bigálja), Diogenio, geb. zu Venedig gegen das Ende des 17. Jahrh. und Benediktinermönch im Kloster S. Giorgio Maggiore daselbst, war

Digitized by Google

einer der angesehensten Tongelehrten seiner Zeit, und auch als Orgelspieler sehr berühmt. (Ein Oratorium „Giaele", Sonaten für Violine oder Flöte, Kantaten &c.)

Bigatti, Carlo, geb. in Mailand den 12. Febr. 1779, ein Opernkomponist, Schüler des Padre Mattei und Zingarelli's. 1801 ging er nach Frankreich, und hielt sich einige Jahre in Marseille auf, wo 1804 eine Opera buffa seiner Komposition: „il Fanatico", gegeben wurde, und im J. 1808 eine große franz. Oper: „Théodore et Jenny". 1809 war er wieder in Mailand, und arbeitete für die Scala und andere Theater die Opern: l'Amante prigionero, l'Albergo magico, la scoperta inaspettata und astuzie contra astuzie. Außerdem sind von ihm gestochen: Klaviervariationen, Konzertante für 2 Hörner mit Orchesterbegleitung, ein O sacrum convivium für 3 Singstimmen.

Billington, Elisabeth, eine hochberühmte Sängerin, geb. zu London 1769, und gest. den 25. August 1818 zu Venedig. Ihr Familienname ist Weichsel, und ihr Vater war ein guter Violinist, aus Freiberg in Sachsen gebürtig. Sie war erst zur Klavierspielerin bestimmt, und trat auch in ihrer Jugend schon als solche öffentlich mit Beifall auf, später aber beschäftigte sie sich mit der Ausbildung ihrer wunderschönen Sopranstimme. 1786 verheirathete sie sich mit Billington, der nach Einigen ihr Klavier-, nach Anderen ihr Singlehrer gewesen sein soll, und trat in Dublin als Bühnensängerin auf. Nach London zurückgekehrt, wurde sie am Coventgarden-Theater engagirt, und entzückte von da ab das Publikum durch die Schönheit ihrer Person, wie durch ihren nach allen Seiten hin vorzüglichen Gesang. Selbst die berühmte Mara vermochte bei ihrer Anwesenheit in London nicht, sie aus der Gunst des Publikums zu verdrängen. 1790 ging sie nach Frankreich, und 1794 nach Italien, überall Enthusiasmus erregend; in Neapel starb ihr Mann, aber sie verheirathete sich in Mailand wieder mit einem gewissen Felissent (nach Einigen Florisset), jedoch in der Kunstwelt den Namen B. beibehaltend. Im J. 1800 kehrte sie nach England zurück, und sang daselbst noch bis zum J. 1809 mit ungeschwächtem Erfolg; dann zog sie sich, ihrer etwas angegriffenen Gesundheit wegen, aus der Oeffentlichkeit zurück, und ging im J. 1817 nach Italien, wo sie, wie schon oben angeführt, ihr Leben beschloß. Sie hinterließ ein ungeheures Vermögen. Komponirt hat sie einige Sonaten und andere Stücke für Pianoforte, sowie Lieder.

Billington, Thomas, der Gatte der Vor., hat sich durch einige Kompositionen bekannt gemacht, als: zweistimmige Kanzonetten, Lieder und Gesänge für eine Singstimme, Sonaten für Klavier mit und ohne Begleitung u. s. w. Er starb in Neapel im Mai 1794.

Billroth, Joh. Gustav Friedrich, geb. zu Lübeck den 11. Febr. 1808, und gest. zu Halle den 28. März 1855 als Professor der Philosophie, hat sich durch einige Aufsätze über Geschichte der Kirchenmusik in der Zeitschrift „Cäcilia" und in der „Berliner mus. Zeitung" als mus. Schriftsteller vortheilhaft bekannt gemacht.

Binchois, (spr. Bengschoa), Gilles oder Egide, franz. Kontrapunktist, Zeitgenosse des Guillaume Dufay und des Joh. Dunstable, und mit diesen Lehrer mehrerer berühmter Meister des 15. Jahrh., wie des Ockenheim, Regis, Busnois, Caron und Faugues.

Binden, heißt eine Reihe von Tönen so vortragen, daß ein Ton an den andern

Digitized by Google

in vollkommener Dauer und Lückenlosigkeit angeschlossen wird. Das Zeichen dafür ist der Bogen, (Bindebogen) ⁀, der über die Notenreihe gezogen wird. S. Bogen.

Binder, Christian Siegmund, Hoforganist in Dresden in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh., ein Schüler von Hebenstreit, (dem Erfinder des Pantalons, s. d.), und vortrefflicher Orgel- und Klavierspieler, auch Komponist für seine Instrumente. Er starb 1789 und hinterließ an Kompositionen: Sonaten, Trio's und Konzerte.

Binder, August Siegmund, ältester Sohn, Schüler u. Nachfolger des Vor., geb. in Dresden 1761, war erst Organist in Neustadt, und 1785 an der evangel. Hofkirche, bis er 1789 seines Vaters Stelle erhielt. Von seinen Kompositionen ist nichts gedruckt.

Binder, Karl Wilhelm Ferdinand, Bruder des Vorigen, geb. zu Dresden 1764; war ein guter Instrumentenmacher in Weimar. Besonders verfertigte er Harfen, an denen er mehrere neue Erfindungen anbrachte; so machte er eine Verstärkungsharfe mit 9 Pedalen, von denen das achte die Einrichtung hatte, daß vermittels des Niedertretens desselben die Töne verlängert, verstärkt und in eine tremulirende Bewegung gesetzt wurden; das neunte Pedal dämpfte die Töne vermittels eines Sordino, und machte sie kürzer und schneller verhallend.

Binder, Joseph, geb. zu Prag 1792, war bis zum J. 1836 ungefähr ein vortrefflicher Tenorsänger, der auf den größern deutschen Bühnen mit großem Beifall sang, und dauernd in Wien, Prag und Dresden engagirt war.

Bindung, s. Ligatur.

Bindungszeichen, s. Binden, Bogen und Ligatur.

Bing, Jakob, Violin- und Orgelvirtuos, geb. den 16. Juli 1821, gest. den 17. April 1841 zu Freiburg im Breisgau.

Bini, Pasqualino, zu Pesaro um 1720 geb., ein ausgezeichneter Violinspieler und Lieblingsschüler Tartini's. Im J. 1757 kam er nach Stuttgart als Konzertmeister und starb im J. 1768. Tartini sagte selbst von B., als er ihn einem Engländer empfahl: „Ich schicke Ihnen einen meiner Schüler, der mehr spielt als ich."

Bioni, Antonio, ein ital. Opernkomponist und Schüler des Giovanni Porta, geb. zu Venedig 1698. Im J. 1726 war er bei einer ital. Operngesellschaft in Breslau als Kapellmeister, und komponirte während seines neunjährigen Aufenthaltes daselbst 21 Opern. 1730 wurde er Impressario der Breslauer Oper, und nach Auflösung derselben im J. 1733 verschwand seine Person aus der Oeffentlichkeit, so daß nichts weiter von ihm bekannt wurde, als daß er sich 1738 eine kurze Zeit in Wien aufgehalten haben soll. Wahrscheinlich ist er nach seinem Vaterlande zurückgekehrt und daselbst gestorben. Schließlich ist noch zu bemerken, daß B. 1731 vom Kurfürsten von Mainz den Titel eines Kammerkompositeurs erhalten hat. Es ist unnöthig, die Titel aller seiner Opern anzuführen, wir lassen nur einige derselben folgen: Orlando furioso, Armida abbandonata, Endimione, Lucio Vero, Ariodante, Merope etc. Auch wird eine Serenade als sehr gelungen gerühmt, die er zu Ehren des Kurfürsten von Mainz, bei dessen Anwesenheit in Breslau, komponirt und aufgeführt hat.

Biordi, Giovanni, ein Kirchenkomponist in Rom, der seit 1717 Sänger in

Digitized by Google

der päpstlichen Kapelle, vom 7. Mai 1722 an aber Kapellmeister an der Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli war. Diese Stelle erhielt er im Wege einer Prüfung, bei welcher er über die Mitbewerber Nic. Porpora, Rolli, Chiti, Monza und Califfi den Sieg davon trug. In den Archiven verschiedener Kirchen Rom's werden Kompositionen von B. im Manuscript aufbewahrt; auch führt man in der päpstlichen Kapelle noch heute welche davon auf. Palestrina war B's. Vorbild.

Biot, Jean Baptiste, Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Paris, Professor der Physik am Collège de France u. s. w., geb. zu Paris im J. 1774, gab im J. 1820 einen „Précis élémentaire de Physique expérimentale" heraus, in dessen erstem Bande akustische Gegenstände abgehandelt werden. In den Mémoires de la Société d'Arcueil hat B. auch Untersuchungen über die Geschwindigkeit des Tones niedergelegt.

Birckenstock, Joh. Adam, geb. den 19. Febr. 1687 zu Alsfeld in Hessen-Darmstadt, erhielt auf Kosten des Landgrafen Karl von Hessen-Kassel, an dessen Hof sein Vater als Baumeister im J. 1700 berufen worden war, Unterricht beim Kapellmeister Ruggieri Fedeli, kam dann 1706 nach Berlin zu dem berühmten Volumier, 1707 nach Baireuth zu Fiorelli und 1708 endlich nach Paris zu de Val. Als er 1709 nach Kassel zurückkehrte, konnte man ihn als einen der vortrefflichsten Geiger seiner Zeit bewundern, und gab ihm auch in Anerkennung seiner ausgezeichneten Leistungen nach und nach die Stellen als Hofmusikus, erster Violinist und als Konzertmeister. Trotz vieler vortheilhaften Anträge, die man ihm auf seinen Kunstreisen (in den Jahren 1722 und 23) an verschiedenen Höfen machte, blieb er doch im Dienste des Landgrafen von Hessen, und erst als dieser im J. 1730 starb, ging er als Kapelldirektor an den herzogl. Hof von Eisenach, wo er den 26. Febr. 1733 starb. Komponirt hat er blos einige Konzerte, Solo's und Sonaten.

Bird, William, einer der gerühmtesten engl. Komponisten u. Kontrapunktisten, geb. in einem der J. v. 1543—46, als der Sohn Thomas B's., eines Mitglieds der Kapelle von Eduard VI. In diese Kapelle wurde er auch in seiner Jugend als Chorknabe aufgenommen, und erhielt Unterricht von dem berühmten Tallis; 1563 wurde er Organist an der Kathedrale in Lincoln, und 1575 mit Tallis gemeinschaftlich Organist der Königin Elisabeth. Gestorben ist er am 4. Juli 1623. (Psalmes, Sonnets and Songs of Sadness and Pietie, fünfstimmig; liber primus sacrarum Cantionum, fünfstimmig; Gradualia ac cantiones sacrae, 2 Bücher; Songs of sundry natures etc. (Gesänge verschiedenen Inhaltes); eine Sammlung Cantiones mit Tallis zusammen; außerdem hat er ungeheuer viel für Orgel und Virginal geschrieben.)

Birn, heißt das obere Stück der Klarinette oder des Bassethorns, in welches das Mundstück (der Schnabel) eingeschoben wird; den Namen hat es von der Aehnlichkeit seiner äußern Form mit der einer Birne. (S. Bassethorn und Klarinette.)

Birnbach, Karl Joseph, Violinvirtuos und Komponist, geb. 1751 in dem Dorfe Köpernick bei Neisse, erhielt als Knabe mehrere Jahre Unterricht von Dittersdorf, kam in Breslau nach vollendetem Gymnasial-Kursus in die Dienste des Ministers Grafen von Hoym als Lehrer der Violine und des Klaviers, und wurde später Kastellan auf dem Bischofshofe und Regens Chori am Sandstifte, sowie endlich fürst-

Digitized by Google

bischöflicher Hofvoigt. Nach dem Tode des Fürstbischofs von Breslau (im J. 1795) wurden diese Stellen eingezogen, und B. dadurch in einen Prozeß mit dem Fürsten von Hohenlohe-Bartenstein verwickelt, der ihm viele Verdrießlichkeiten bereitete, und ihn bewog, mit seiner zahlreichen Familie (15 Kinder) nach Berlin zu ziehen. Hier lebte er drei Jahre sehr dürftig als Musiklehrer, bis nach Ausgang des erwähnten Prozesses ihm die lebenslängliche Genießung seines Gehalts als Hofvoigt zugesichert, und er auch als königl. Kammermusikus angestellt wurde. 1803 machte er mit seinem Sohne Heinrich (s. unten) eine Kunstreise nach Warschau, und wurde durch mancherlei günstige Umstände veranlaßt, daselbst sich zu habilitiren; nach einer überstandenen heftigen epidemischen Krankheit erhielt er 1804 die Kapellmeisterstelle am deutschen Theater, starb aber schon am 29. Mai 1805. Er war ein talentvoller und fleißiger Tonkünstler, wie seine 20 Bogen-Quartette und Quintette, 10 Violinkonzerte, 15 Violinsolo's, 10 Sinfonien für großes Orchester, 16 Klavierkonzerte, 25 Klaviersonaten (mit und ohne Begleitung), mehrere Kantaten, Messen und Oratorien, und auch einige Opern beweisen. Gedruckt sind davon nur einige Quintette, Klavierkonzerte, Sonaten und 12 Gesänge; die übrigen sind, bis auf sehr Weniges, im Manuscript verloren gegangen.

Birnbach, Heinrich August, Sohn des Vorigen, königl. Kammermusikus in Berlin, Violoncellist, Virtuos auf der Bogen-Guitarre und Komponist, geb. 1782 zu Breslau. 1795 kam er mit seinem Vater nach Berlin, und widmete sich unter dessen Leitung dem Klavierspiele, wandte sich aber später dem Violoncello zu, und brachte es bald so weit, daß er 1802 in Wien am Theater an der Wien angestellt werden konnte. Hier benutzte er fleißig die Unterweisung des Violoncellisten Nicol. Krafft, und kam 1804 als erster Cellist in die Kapelle des Fürsten Lubomirski in Landshut. 1807 kam er wieder nach Wien zurück, und wurde Cellist und Guitarrist (zu welchem letztern er sich ganz allein, ohne besondern Unterricht ausgebildet hatte), in der Hofkapelle. 1812 wollte er eine Kunstreise nach Petersburg machen, erhielt aber des französisch-russischen Krieges wegen keinen Paß, und mußte in Pesth ein Engagement als Cellist annehmen; von 1822—24 war er in Wien wieder in seinen früheren Verhältnissen, und 1825 kam er als Cellist an die königl. Kapelle in Berlin. (Stücke für Guitarre, Variationen und Konzerte für Violoncello u. s. w.)

Birnbach, Joseph Benjamin Heinrich, gewöhnlich bloß Heinrich genannt, jüngerer Bruder des Vorigen, und der talentvollste aus der Familie. Er ist 1793 in Breslau geboren, und zeigte schon frühzeitig die außerordentlichsten Anlagen für Musik, und in seinem 10. Jahre konnte er schon auf Reisen mit seinem Vater und Lehrer sich als Klavierspieler produciren. In seinem 16. Jahre ging er nach Breslau als Klavierlehrer, und 1813 nach Pesth, wo er Konzerte gab und Musikdirektor wurde; 1815 ging er wieder nach Breslau zurück, lebte dort bis 1821 als Musiklehrer, und ging dann nach Berlin, wo er als Lehrer, besonders der Theorie, thätig ist. (Viele Kompositionen, z. B. Konzerte für Klavier, Klarinette, Oboe, Guitarre, Sinfonien, Ouverturen, Klaviersonaten, Gesänge, Quintette u. s. w.; dann auch eine umfassende Theorie der Musik und viele gediegene Aufsätze in musikalischen Zeitschriften.)

Bis, (lat.) zwei Mal, wird über eine kurze Melodiestelle gesetzt, welche zwei Mal unmittelbar nacheinander vorgetragen werden soll.

Digitized by Google

Bischoff. Unter diesem Namen hat sich eine Künstlerfamilie aus Nürnberg bekannt gemacht, bestehend aus 5 Brüdern, deren Vater Stadttrompeter und geschickter Mechaniker war, (in welcher letztern Eigenschaft sich auch die Söhne auszeichneten), und von denen mehrere eine absonderliche Liebhaberei für die Pauken an den Tag legten, und diese Instrumente eifrigst kultivirten. Der älteste Joh. Georg B., geb. 1733, folgte seinem Vater im obgenannten Amte als Stadttrompeter, und wurde 1758 als Violinspieler in Sondershausen angestellt; 1760 ging er wieder nach Nürnberg zurück. Er war stark auf der Pauke, oder vielmehr auf 4 Pauken, die er öfter zugleich traktirte. — Der zweite Bruder, ebenfalls Joh. Georg genannt, geb. 1735, war tüchtiger Trompeter, aber auch Violoncellist, und hat mehreres komponirt. Der dritte Bruder, Joh. Friedrich, war vorzugsweise Kupferstecher, gehört aber seiner Paukomanie wegen hierher. — Joh. Karl B., der vierte Bruder, war Cellist und als Kammermusikus in Dessau angestellt; er hat ein Instrument, von ihm Harmonicello genannt, erfunden, das einem gewöhnlicheu Violoncello ähnlich, aber mit 5 Darmsaiten bezogen ist, unterhalb deren sich noch 10 Drahtsaiten befinden, die harmonisch gestimmt sind, und auf einem besondern Griffbrett auch allein gespielt werden können. Vgl. Leipziger allg. mus. Zeit. Jahrgang 1801 S. 366. — Der fünfte Bruder hieß sonderbarer Weise wie der dritte Joh. Friedrich, war 1748 geb., und als Pauker beim Hofgarden-Regiment in Ansbach angestellt. Er gab auf 17 Pauken Konzert.

Bischoff, Georg Friedrich, der hochverdiente Gründer der deutschen Musikfeste, geb. zu Ellrich, einem kleinen Städtchen im Harz, den 21. Sept. 1780. Den ersten Musikunterricht erhielt er von seinem Vater, der in genanntem Städtchen Schullehrer und Organist war, und als er mit 14 Jahren auf das Gymnasium zu Nordhausen kam, leitete Konzertmeister Willing seine weitere Ausbildung. 1800 und 1801 studirte er in Jena und Leipzig Theologie, und gab viel Musikunterricht dabei; dann wurde er eine kurze Zeit Hauslehrer bei Frankenhausen, und 1802 am Lyceum in letzterer Stadt als Kantor und Lehrer angestellt. Hier in Frankenhausen war es auch, wo er nach unsäglichen Mühen und Aufopferungen am 20. und 21. Juni das erste Musikfest zu Stande brachte, bei dem Spohr dirigirte, die Schöpfung von Haydn und Beethoven's erste Sinfonie aufgeführt wurden, Spohr, Matthäi, Hermstädt und Dotzauer konzertirten, und Madame Schindler, Methfessel und Stromeier die Haupt-Solopartien sangen. Nun folgten in größern oder geringern Zwischenräumen viele Musikfeste an verschiedenen Orten, und das letzte derselben, an dem der eifrige, für die Kunst glühende B. thätigen Antheil nahm, war das sechste Elbmusikfest 1833 in Halberstadt; das siebente dieser Elbmusikfeste, 1834 zu Magdeburg abgehalten, war die Quelle langer Leiden für ihn, denn auf der Reise nach genannter Stadt stürzte des Nachts die Schnellpost einen Berg hinunter, und beschädigte ihn so, daß häufige Brustschmerzen und fortwährendes Kränkeln bis an seinen Tod, den 7. Sept. 1841, die Folgen waren. Zu bemerken haben wir noch, daß im Jahre 1816 B. als Musikdirektor in Hildesheim, (wo er auch starb), am königl. Andreaneum und an den protestantischen Kirchen angestellt wurde. Sein Andenken wird fortleben, und die dankbare Nachwelt wird ihn zu Denen rechnen, die mit seltenster Uneigennützigkeit, ja öfter mit dem offenbarsten materiellen Nachtheile, eine der Kunst förderliche Idee verwirklichten und aufrecht erhielten.

Digitized by Google

Bischoff, Kaspar Joseph, zu Ansbach im J. 1824 geb., ein Stipendiat der Mozartstiftung in Frankfurt a. M., hat sich in neuerer Zeit durch mehrere gut gearbeitete Kompositionen bekannt gemacht.

Biscroma, ist der ital. Name für die Zweiunddreißigtheil-Note.

Bishop, (spr. Bischop), Henry Rowley, (spr. Rohli), geb. zu London 1782, ein Komponist, der in England einer großen Berühmtheit genießt. Er debutirte zuerst mit einigen Balletkompositionen, im J. 1809 aber wurde seine Oper „the Circassian Bride“ aufgeführt, und es folgten nun eine unendliche Reihe von Opern, Balleten, Intermezzi, Melodramen u. s. w., die er theils allein, theils in Gesellschaft mit Andern komponirt, oft auch nur arrangirt hat; außerdem hat er noch Ouverturen, Chöre zu Dramen, und eine große Menge von Gesängen komponirt, und Volkslieder bearbeitet. Noch ist zu bemerken, daß B. zu den Direktoren der philharmonischen Konzerte, und zum Professor am königl. Musikinstitute ernannt wurde. Er starb den 30. April 1855.

Bissex, (vom lat. bis und sex — zweimal sechs), Zwölfsaiter, nannte der Sänger Vanhecke in Paris eine Art von Guitarre, die er im J. 1770 erfand. Sie hat, wie schon ihr Name beweist, 12 Saiten und 3½ Oktaven Umfang; der Corpus ist platt und das Griffbrett kurz aber breit und mit vielen Bunden versehen; auf diesem Griffbrett liegen die 6 höheren Saiten, die tiefern aber liegen, wie bei der Laute, neben dem Griffbrett. Der Instrumentenmacher Nadermann in Paris hat zuerst solche Instrumente gebaut, und der Erfinder hat ein kleines Werk in französischer Sprache herausgegeben, das eine Beschreibung des B., und die Art der Behandlung desselben enthält.

Bis unca, (lat.) — zweimal gekrümmt, wird in ältern Lehrbüchern die Sechszehntheil-Note genannt.

Bitzenberg, Madame, eine Klaviervirtuosin und Lehrerin, die in Wien besonders in der Zeit von 1790—1808 in hohem Ansehen stand. Sie war eine geborne Huber, und soll auch geschmackvoll gesungen und Violine gespielt haben, wie ihr denn überhaupt eine vortreffliche musikalische Bildung nachgerühmt wird. Ueber ihre näheren Lebensumstände ist nichts bekannt geworden.

Biumi, Giacomo Filippo, ein ital. Komponist des 17. Jahrh., geb. in Mailand, erst Organist daselbst an der Kirche della Passione, dann an der di S. Ambrogio, und endlich am Dom, in welcher Stelle er 1652 starb. Gedruckt sind von ihm: 4, 5, 6, 7 und 8stimmige Magnifikate, vierstimmige Fantasien, Motetten zu 2, 3 und 4 Stimmen, Kanzonen, vier- und achtstimmig.

Bizarr, s. Barock.

Blagrove, Henry, vortrefflicher englischer Violinspieler, Schüler Spohr's, lebt in London und ist 1813 geb.

Blaha, Vincenz von, Dr. philosoph. u. med. und Professor in Prag, geb. daselbst 1764, war ein unterrichteter Musiker und denkender Kopf, der aber seine Kenntnisse und seinen Scharfsinn mehr zu Spielereien und Charlatanerien als zu edlen Kunstzwecken verwendete; so z. B. hat er im J. 1795 ein Fortepiano in Flügelform erfunden, an welchem folgende Dinge angebracht waren: 1) eine vollständige Janitscharenmusik, die mittels eines Pedals in Bewegung gesetzt wurde; 2) ein Or-

Digitized by Google

gelflötenregister mit einer besondern Klaviatur; 3) eine Trommel und Querpfeife; 4) eine Maschine, die durch ein Pedal in Bewegung gesetzt, Sturmwind, Hagel und Donnerwetter nachahmte; 5) eine andere zur Nachahmung des Schnarrens der Sackpfeife und des Geklappers der Kastagnetten; 6) ein Cylinder, in welchem durch die Bewegung eine Masse von Schrotkörnern das Geräusch des strömenden Regens nachahmten; 7) eine schmetternde Trompete, die wie das oben angeführte Flötenwerk durch einen Blasebalg intonirt wurde. Diese Curiosität ist sehr bald in gänzliche Vergessenheit gerathen.

Blahag, Joseph, geb. 1779 zu Raggendorf an der ungarischen Grenze, und gest. den 15. Dec. 1846 als Kapellmeister an der landesfürstlichen Pfarrkirche zu St. Peter in Wien. Sein Vater war Schullehrer, und erzog ihn auch zu einem solchen; 1798 war er in Wien an der Normalschule angestellt, verließ aber seinen Stand, und widmete sich, da er im Besitz einer schönen Tenorstimme war, der Bühne. Von 1802—23 war er am Leopoldstädter Theater als erster Tenor wirksam, versah aber dabei auch den Dienst als Solosänger zu St. Peter unter der Direktion des Kapellmeister Preindl, und nach dessen Ableben im J. 1824 wurde er zum Nachfolger desselben gewählt. Seine Kompositionen bestehen in 14 Messen, 25 Gradualen, 29 Offertorien, 10 Tantum ergo und 2 Te deum, von denen Einzelnes gedruckt ist, und vom Berufe B's. zur Kirchenkomposition Zeugniß giebt.

Blahetka, Leopoldine, geb. zu Wien den 15. Nov. 1811, eine ausgezeichnete Klaviervirtuosin; ihre erste Lehrerin war ihre Mutter, eine geborne Traeg, und ihre Ausbildung vollendeten Czerny und Moscheles. In der Komposition war sie Simon Sechter's Schülerin. Sie hat viele Kunstreisen gemacht, und überall den reichsten Beifall geerntet. (Konzerte, Variationen, Rondo's, Sonaten u. s. w.)

Blainville, (spr. Blängwill'), Charles Henri de, nach Fétis in einem Dorfe bei Tours geb. im J. 1711, und gest. in Paris 1769, (nach Andern in Paris 1727 geb. und gest. 1785, oder wieder nach Andern geb. 1725 und gest. 1786), Violoncellist und Musiklehrer in letzterer Stadt, legte sich, als seine Kompositionen kein Glück machen wollten, auf die musikalische Schriftstellerei, und verfaßte mehrere sehr mittelmäßige, ungründliche historische und theoretische Werke, z. B. eine „Harmonie théorico-pratique“; ferner „l'Esprit de l'art musical“ (auch von Hiller in's Deutsche übersetzt in seinen „Wöchentlichen Nachrichten“), eine „Histoire générale critique et philologique de la Musique“, und vor allen Dingen einen „Essai sur un troisième mode“, indem er zwischen Dur und Moll noch ein drittes Tongeschlecht, mode mixte oder hellénique von ihm genannt, aufstellt, dessen Grundlage die Tonleiter e f g a h c d e war. Die Theoretiker konnten sich, trotz einer Sinfonie, die B. in diesem Modus komponirt und aufgeführt hatte, nicht mit dem neuen System befreunden, und war es besonders Serre, der ihm entgegentrat, und ihm seine Ungereimtheiten nachwies.

Blaise, (spr. Bläs'), (....), Fagottist bei der Comédie italienne in Paris im J. 1737, schrieb zuerst für dieses Theater die Musiken zu Ballets und Divertissements, und dann später auch mehrere Opern, z. B. Isabelle et Gertrude, Annette et Lubin, (die Texte von Favart), und le Trompeur trompé, die Erfolg hatten. Er starb im J. 1772.

Digitized by Google

Blake, (spr. Blehk), Benjamin, geb. zu Kingsland 1751, englischer Klavier-, Violinspieler und Komponist, war bis 1793 Mitglied des Orchesters am italienischen Theater in London, und wurde dann Musiklehrer an einer Schule in Kensington, von welcher Stelle er sich 1820 krankheitshalber zurückzog. (Duo's für Violine und Viola, Sonaten für Klavier und Violine, Bratschensolo's, Kirchenstücke u. s. w.)

Blamont, François Colin de, (spr. Blamong, Frangßoa Koleng), den 22. Nov. 1690 in Versailles geb., gest. den 14. Febr. 1760, war ein seiner Zeit hochverehrter Komponist. Sein Vater, welcher Kammermusiker des Königs war, gab ihm den ersten Unterricht, und später erhielt er von Lalande Unterweisung in der Harmonie und dem Kontrapunkt. 1719 wurde er Intendant der Musik des Königs, und vier Jahre nachher Ritter des Michael-Ordens. (Opern, z. B. les fêtes grecques et romaines, Diane et Endymion, Jupiter vainqueur des Titans, le retour des Dieux sur la terre, Ballets, Kantaten, Gesänge; dann auch eine kleine Schrift: Essai sur les goûts anciens et modernes de la musique française, Paris 1754, gegen die Anhänger der ital. Musik, und besonders gegen Rousseau gerichtet.

Blancani, Giuseppe, (lat. Blancanus), ein gelehrter Jesuit, 1566 in Bologna geb., und gest. zu Parma den 7. Juni 1624 als Professor der Mathematik, hat die harmonischen Probleme des Aristoteles erklärt in einem Buche unter dem Titel: Aristotelis Loca mathematica ex universis ejus operibus collecta et explicata, Bologna 1615. Auch giebt es von ihm: Echometria, sive tractatus de Echo, das nach seinem Tode im J. 1635 in Modena herauskam.

Blanchard, (spr. Blangschar), Esprit Joseph Antoine, Abbé, geb. den 29. Febr. 1696 zu Pernes im Komitat von Avignon, wo sein Vater Arzt war. In Aix an der Metropolitankirche war er Chorknabe unter der Direktion Poitevin's, und schon im 21. Jahre wurde er Musikmeister am Kapitel St. Victor in Marseille. Von da ging er nach Toulon, Besançon und Amiens. 1737 erhielt er in Folge einer Motette „Laudate Dominum", die dem König ungemein gefiel, eine der vier Kapellmeisterstellen, welche durch den Tod Bernier's erledigt worden war; 1742 bekam er ein Priorat und eine Pension auf eine Abtei, 1748 wurde er Direktor der sog. Musikpagen, und 1764 Ritter des heil. Michael. Sein Tod erfolgte den 10. April 1770 zu Versailles. Fétis, der Sachen von B. gesehen haben will, findet die Verehrung, die man für diesen Kirchenkomponisten seiner Zeit hatte, nicht begründet.

Blanchard, Auguste, ist die Tochter Georg Benda's, vormalige Mad. Zimdar und zum zweiten Male 1797 in Breslau mit dem Schauspieler Blanchard verheirathet. Sie war in verschiedenen Städten, z. B. Breslau, Gotha und Hamburg als Sängerin sehr geachtet.

Blanche, (spr. Blangsch'), die Weiße, nennen die Franzosen die halbe Takt-Note (𝅗𝅥), weil deren Kopf unausgefüllt, quasi weiß ist.

Blanchini, Francesco, geb. zu Verona am 13. Dec. 1662, aus einer adligen Familie, anfangs Bibliothekar des Kardinals Ottoboni in Rom und Kanonikus an St. Lorenzo in Damasko, dann päpstlicher Hausprälat, ein sehr gelehrter Mann, dessen Werk: De tribus generibus instrumentorum Musicae veterum organicae, dissertatio, Rom 1742, Beachtung verdient; es enthält viele Abbildungen

Digitized by Google

von Instrumenten der alten Aegypter, Hebräer, Griechen und Römer, und erschien erst nach B's. Tode, der am 2. März 1729 erfolgt war.

Blanckmüller, od. Blankenmüller, Georg, Komponist und Kontrapunktist des 16. Jahrh., von dessen Kompositionen sich in Salblinger's „Concentus", Augsburg 1545, und auf der Münchner Bibliothek einige befinden.

Blangini, (spr. Blandschini), Giuseppe Maria Felice, (gewöhnlich nur Felix B. genannt), geb. zu Turin den 8. Nov. 1781, machte seine musikalischen Studien unter dem Abbate Ottani, Kapellmeister an der Kathedralkirche in Turin, und bekundete schon frühzeitig seine bedeutenden Anlagen. 1799 wendete er sich nach Paris, gab daselbst Unterricht, und machte sich besonders durch eine große Anzahl von Romanzen und Nocturnen, die er selber sehr schön vortrug, bekannt und beliebt. Sein erster Opernversuch war die von Della-Maria unvollendet hinterlassene „Fausse Duègne", die er fertig komponirte und aufführen ließ; kurz darauf gab er „Zélie et Terville" und mehrere theils größere, theils kleinere Opern. — 1805 führte er in München die Oper „Encore un tour de Calife" auf, und erhielt dadurch den Titel eines baierischen Kapellmeisters; 1806 ernannte ihn die Fürstin Borghese, Napoleon's Schwester, zu ihrem Kapellmeister, und 1809 berief ihn der König von Westphalen, Hieronymus Bonaparte, in gleicher Eigenschaft an den Hof nach Kassel. Nach Frankreich im J. 1814 zurückgekehrt, erhielt B. erst die Stelle als Intendant der Privatmusik des Königs, und dann die eines Professors des Gesanges am Konservatorium, welche er später, wir wissen nicht aus welchen Gründen, verlor. Gestorben ist er zu Paris im J. 1842. Seine Kompositionen zeichnen sich durch Natürlichkeit und Anmuth aus, und sind namentlich seine Lieder und Gesänge zu schätzen. (34 Hefte Romanzen, 17 Hefte Kanzonetten ein- und zweistimmig, 170 zweistimmige Notturni; einige Motetten und Messen; dann in die zwanzig Opern, darunter außer den schon oben angeführten: le Naufrage, les femmes vengées, l'amour philosophe, la Fée Urgèle, Nephtali, Trajano in Dacia, Inès de Castro u. s. w.

Blankenburg, Christian Friedrich von, geb. unweit Kolberg am 24. Jan. 1744, besuchte bis zu seinem 17. Jahre die Militairschule in Berlin, wurde dann Offizier, und zeichnete sich in mehreren Schlachten des siebenjährigen Krieges rühmlichst aus. 1777 erhielt er wegen geschwächter Gesundheit seinen Abschied, und habilitirte sich in Leipzig, sich mit literarischen Arbeiten beschäftigend. Von seiner Einsicht in die Aesthetik geben seine „Zusätze zu Sulzer's Theorie der schönen Künste" Zeugniß, die in drei Bänden besonders gedruckt erschienen, bei deren Publicirung ihn jedoch der Tod am 4. Mai 1796 überraschte, so daß nur die Herausgabe des ersten Bandes von seiner Hand, der zweite und dritte aber von fremder besorgt wurde. Indeß sind die Zusätze auch in einer von B. besorgten Ausgabe von Sulzers „Theorie" (1792 und 93) zu finden.

Blarren oder Blärren sagen die Orgelbauer von dem Tone einer Zungenstimme, wenn er widerlich stark und unklar ist.

Blas, oder Blasa, Gebrüder, Spanier von Geburt und vorzügliche Oboevirtuosen. Auf einer Kunstreise, die sie zu Anfang unsers Jahrh. durch Frankreich, Italien und Deutschland machten, starb der jüngere Bruder in letzterem Lande (in

Digitized by Google

Ludwigsburg, einer süddeutschen Stadt), und der ältere reiste voll Kummer wieder nach Spanien zurück. Das Zusammenspiel der Beiden, besonders in denen eigens für sich komponirten Stücken, soll unübertrefflich gewesen sein.

Blasebalg, s. Balg.

Blasen, heißt das Intoniren aller derjenigen Instrumente, deren Ton durch Einhauchen (Einblasen) der Luft hervorgebracht wird; man sagt also z. B. die Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete u. s. w. blasen; man hört aber auch den Ausdruck: ein Tonstück blasen, und das heißt: die Töne in einem für solche Instrumente geschriebenen Tonstücke hörbar machen, dasselbe auf einem solchen Instr. vortragen.

Blasi, Luca, ein berühmter italienischer Orgelbauer, zu Ende des 16. und anfangs des 17. Jahrh. blühend, geb. zu Perugia. Unter Andern baute er die Orgeln in der Lateran-Kirche und in der Basilika des Constantin zu Rom.

Blasinstrumente, s. Instrumente.

Blasis, Virginia, eine rühmlichst bekannte Sängerin, geb. von ital. Eltern zu Marseille, und gest. zu Florenz den 11. Mai 1838. Sie sang auf den ersten ital. Theatern, auch in Paris und London mit großem Beifall, und ihre Stimme und Manier werden gleichmäßig gelobt.

Blasius, Matthieu Frédéric, guter Violinist, Klarinettist, Flötist und Fagottist, Chef d'orchestre (ausgezeichnet) der Opera-comique und Professor am Konservatorium in Paris, auch guter Komponist für alle diese Instrumente, geb. zu Lauterburg im Departement des Nieder-Rheins den 23. April 1758. Von seinen verschiedenen Aemtern hat er sich im J. 1818 zurückgezogen, und lebte in Versailles bis in's J. 1829. Es ist falsch, wenn Manche behaupten, daß B. französirt auch Blaze geheißen habe. (Violin- und Klarinett-Konzerte, Duo's, Trio's, Sonaten und Quartette für verschiedene Instrumente, Harmoniemusiken in großer Zahl u. s. w.; auch die Opern: „Pelletier de Saint-Fargeau“ und „l'Amour ermite“.)

Blaßmann, Adolf Joseph Maria, geb. den 27. Oktbr. 1823 zu Dresden, widmete sich frühzeitig der Musik und und ließ sich, nachdem er 1843 längere Zeit Deutschland bereist und in größern Städten konzertirt hatte, von da an in Dresden als Pianist und Musiklehrer nieder, wo er neuerdings die Stelle eines Lehrers am Konservatorium der Musik begleitet.

Blatt, oder Zungenblatt, heißt das dünngeschabte Stückchen Schilfrohr, welches auf dem Schnabel der Klarinette oder des Bassethorns befestigt wird, entweder durch das Bewickeln mit Bindfaden, oder (in neuerer Zeit) durch einen Ring von Messing- oder Silberblech, den man vermöge einer Stellschraube beliebig fest anziehen kann. Das Blatt, welches zur Tonerzeugung unentbehrlich ist, müssen die betreffenden Instrumentisten selber anzufertigen verstehen, und giebt es auch in den meisten Klarinettschulen Anweisungen und Regeln dafür. Ferner versteht man unter B. den Streifen von Stahl oder federhartem Messingblech in dem sog. Mundstücke und Stiefel der Pfeifen des Rohr- und Schnarrwerks der Orgeln. Das B., von Einigen auch Zunge genannt, liegt bei den Rohrwerken in der Art auf dem Mundstücke, wie das Klarinettblatt auf dem Schnabel, d. h. daß es beim Erzittern durch den Wind auf den Saum des Mundstücks klirrend aufschlägt; eine andere Einrichtung ist auch die, daß das B. nur so groß gemacht wird, daß es nicht auf den Rand des Mundstücks

Digitized by Google

aufschlagen, sondern ohne anzustoßen, in dessen Oeffnung frei hinein- und herausschwingen kann.

Blatt, Franz Thaddäus, einer der ausgezeichnetsten deutschen Klarinettisten, geb. zu Prag 1793, widmete sich zuerst nach dem Willen seines Vaters der Malerkunst auf der Akademie in Wien; später erst (1807), nach dem Tode desselben, wählte er die Musik zu seinem Brodstudium, und trat in das Konservatorium zu Prag, wo auf der Klarinette Farnick, und in der Komposition F. Dionys Weber seine Lehrer wurden. Von 1814 machte er Reisen, auf denen er seinen Ruf begründete; und nach seiner Rückkehr wurde er erster Klarinettist am ständischen Theater in Prag und 1820 Professor am Konservatorium daselbst, später auch noch Direktorials-Adjunkt der Anstalt. Komponirt hat B. für sein Instrument mancherlei Ansprechendes und Brillantes: z. B. Variationen, Capricen, Duo's, Trio's u. s. w., auch hat er eine gute Klarinett-Schule verfaßt, und seine „Kurzgefaßte, theoretisch-praktische Gesangschule, mit besonderer Rücksicht auf Jene, welche sich diese Kunst zu ihrem Vergnügen auch ohne Meister zu eigen machen wollen", 1830, Prag, ist nicht ohne Verdienst.

Blavet, Michel, Flötist und Komponist, geb. zu Besançon d. 13. März 1700 als Sohn eines Drechslers, er trieb zuerst des Vaters Profession, bis ihm zufällig eine Flöte in die Hände fiel, und er sich mit aller Macht, ohne alle Unterweisung auf dieses Instrument legte. Später ging er dann nach Paris, wo er Aufsehen machte, und an der Oper angestellt wurde. Nach einigen Jahren machte er eine Reise durch Deutschland, auf der ihn auch Friedrich der Große hörte, und so zufrieden mit seinem Spiele war, daß er ihn — Quantz war noch nicht in Diensten des Königs — zu engagiren wünschte; doch zog es B. vor, nach Paris zurückzukehren, wo er Intendant der Musik des Grafen von Clermont wurde, und den 28. Oct. 1768 starb. Außer Solosachen für die Flöte auch noch Opern, z. B. la fête de Cythère, le jaloux corrigé, und Ballets, z. B. les jeux olympiques u. s. w.)

Blaze, (spr. Blahs'), Henri Sebastien, geb. zu Cavaillon im Departement Vaucluse im J. 1763 und gest. daselbst den 11. Mai 1833, Advokat und vortrefflicher Dilettant, Freund Mehul's und Gretry's; er hat Vieles komponirt und veröffentlicht, z. B. Klaviersonaten, Duo's für Harfe und Klavier, mehrere Messen 2c., außerdem die Opern „l'Héritage" und „Sémiramis". Als Schriftsteller hat er sich durch den Roman „Julien, ou le prêtre" (Paris 1805) bekannt gemacht.

Blaze, François Henri Joseph Castil, Sohn des Vorigen, s. Castil-Blaze.

Blechinstrumente, s. Instrumente. —

Bliesener (....), lange Zeit erster Klarinettist an der kön. Kapelle in Berlin, starb im Febr. 1842 daselbst. —

Bliesener, Johann, geb. 1765, ein guter Violinspieler, Schüler Giarnovichi's, wurde 1791 Kammermusikus der Königin von Preußen und blieb in diesem Verhältniß bis zum Jahre 1806; nach dieser Zeit fehlen die Nachrichten über ihn. (Duo's, Konzerte für Violine, konzertirende Quartette für Streichinstrumente, einige Stücke für Flöte.)

Blin, (spr. Bleng), M. S., Organist an der Notre-Dame-Kirche in Paris, geb. zu Beaune den 19. Juni 1757. Sein Familienname war eigentlich Lacodre, aber

schon im vierten Lebensjahre Waise, wurde er einem Verwandten, dem Organisten Blin in Dijon zur Erziehung anvertrauet und nahm dessen Namen an. 1771 begab er sich nach Paris und bildete sich beim Abbé Rose und dem Organisten Séjan noch ferner in der Komposition und dem Orgelspielen aus. 1779 wurde er Organist bei den Dominikanern der Straße St. Honoré, 1791 an St. Germain l'Auxerrois und 1806, als Nachfolger von Desprez, Organist an der Kathedrale; sein Spiel wurde von allen Kunstkennern gelobt. Er starb zu Paris den 9. Febr. 1834. (Viele Orgelkompositionen, die aber Manuscript geblieben sind). —

Blind nennt man in der Orgel Tasten, Pfeifen, Registerzüge u. s. w., die nur für's Auge dastehen, entweder um Lücken auszufüllen oder nur zur Zierde. —

Blochflöte oder Blockflöte, auch Pflockflöte, eine sanfte Orgelstimme (im Manual), die dem Klange nach Aehnlichkeit mit der Flöte à bec oder Flöte douce (s. d.) hat. Sie ist eine halbgedeckte Stimme, indem ihre Pfeifen, von Holz gearbeitet, eine pyramidalische Form haben und oben sehr enge auslaufen; daß die B. früher öfter mit Flachflöte, Feldpfeife, Schweizerpfeife, Schwiegel, Dulcian und Gemshorn verwechselt wurde, sei hier noch beiläufig erwähnt.

Blochflötenquinte, eine Abart der vorhergehenden Blochflöte.

Blondeau, (spr. Blongdoh), Pierre Auguste Louis, französischer Violinspieler und Komponist, geb. zu Paris den 15. August 1784, trat im J. VIII der Republik in's Konservatorium und studirte Violine in Baillot's Klasse. Nachdem er bei Gossec Kontrapunkt getrieben hatte, studirte er bei Mehul Komposition und erhielt im J. 1808 den ersten Kompositionspreis durch eine Kantate „Maria Stuart". Nach der Rückkehr B's, von Rom und Neapel, wurde er am Orchester der großen Oper angestellt. Komponirt hat er Quartette, Trio's, Duo's, Airs variés, Romanzen u. s. w.). —

Blondel oder Blondiaux de Nesles (spr. Blongdioh de Nähl), der Troubadour, von dem die Sage erzählt, daß er, nachdem sein Herr, der König Richard Löwenherz, auf der Heimkehr von Palästina, durch einen Seesturm von ihm getrennt und nach endlicher Landung vom Herzog von Oesterreich gefangen worden war, in alle Lande umherzog und endlich den Ort erkundete, wo der königl. Held in Haft gehalten wurde. Die Unmöglichkeit, bis zu dem gefangenen Herrn zu dringen, gab dem „treuen B." das Mittel ein, unter den Fenstern der Burg ein Lied zu singen, das Richard in bessern Tagen gern gehört hatte; dieser erkannte es auch gleich, zeigte sich dem treuen Minstrel, und beredete mit ihm die Mittel zur Befreiung, die auch endlich gelang, nach Einigen durch Waffengewalt, nach Anderen durch Loskaufung. Die Dichtkunst hat sich dieses Sagenstoffes bemächtigt und in den verschiedensten Arten behandelt; für unsern Zweck genügt es anzuführen, daß Sédaine einen allerliebsten Operntext daraus verfertigt, den Gretry, vortrefflich in Musik gebracht hat. — Alles, was man über B's. Person weiß, ist, daß er in der kleinen Stadt Nesles in der Pikardie geboren ist, am wahrscheinlichsten im J. 1160; er ist ein Zeitgenosse des Kastellan's von Coucy und seine Chansons gehören somit zu den ältesten derartigen franz. poetisch-musikalischen Denkmälern. Auf der Pariser Bibliothek befinden sich noch 16 notirte Chansons von B. —

Blondel, Louis Nicolas, ein Musiker der Kapelle Ludwigs XIV, hat publicirt:

Digitized by Google

Motets à deux, trois et quatre parties avec la basse continue, propres pour les concerts et pour toutes les dames religieuses, Paris 1671.

Blondet, Abraham, Kanonicus und Kapellmeister an der Notre-Damekirche in Paris, geb. daselbst gegen 1570. Man kennt von ihm eine Sammlung Vespern der heil. Cäcilia zu vier Stimmen, Psalmen zu fünf und Messen zu sechs Stimmen. Auch hat er die Musik zu einem Ballet „Ceciliade" komponirt, das bei Hofe aufgeführt wurde.

Bloß, s. Bedeckt.

Blow, (spr. Bloh), John, Doktor der Musik, und berühmter englischer Organist und Komponist, geb. zu North-Collingham in der Grafschaft Nottingham im J. 1648, kam nach der Restauration als Singknabe in die königl. Kapelle und hatte Henry Cook, Hingston und Dr. Christoph Gibbons zu Lehrern. Noch nicht 16 J. alt komponirte er schon Anthems, die mit Beifall aufgeführt wurden, 1674 wurde er am Pelham Humphry's Stelle zum Lehrer in der Kapelle ernannt und 1685 zum Kammerkomponisten des Königs. Nach Absterben des Mich. Wise wurde er 1687 Almosenier und Lehrer der Choristen an St. Paul, legte aber zum Besten seines Schülers Jeremias Clarke 1693 diese Stelle wieder nieder; 1695 wurde er an Purcells Stelle Organist an der Westminster-Abtey, 1699 Kirchenkomponist der Königin Maria, und gestorben ist er am 1. Octbr. 1708. (Sehr viele Kirchenstücke, die sich in verschiedenen Sammlungen, z. B. Boyces Kathedral-Musik, Tudway's und Aldrich's Collections, befinden, Lessons for the Harpsichord or Spinett, Ode for St. Cecilia's Day, Amphion anglicus, eine ähnliche Sammlung ein- und mehrstimmiger Gesänge mit Begleitung wie Purcell's Orpheus Britkanicus, u. s. w.)

Blum, Carl, Komponist und Bühnendichter, geb. 1790 zu Berlin und gest. daselbst als Hofkomponist den 2. Juli 1844. Er war erst Sänger und als Mitglied der Quandt'schen Schauspieler Gesellschaft am Rhein; nachher kam er nach Königsberg, wo er unter Hiller (dem Sohn des Leipziger Kantors) Komposition studirte, und ging später nach Berlin zurück. Daselbst wurde 1810 seine erste Oper „Claudine von Villabella" gegeben und mit Beifall aufgenommen; 1817 ging er nach Wien, fand daselbst an Salieri einen rathenden unterstützenden Freund und brachte eine Oper „das Rosenhütchen" und ein Ballet „Aline" zur Aufführung. 1820 ernannte ihn der König von Preußen zum Hofkomponisten und lebte er als solcher 2 Jahre in Paris; nach seiner Rückkehr führte er mehrere Jahre lang theils die Regie der königl. Oper, theils die Direktion des Königstädtischen Theaters in Berlin, und nahm nach der Zeit keine bestimmte Anstellung wieder an, sondern reiste und beschäftigte sich mit schriftstellerischen und musikalischen Arbeiten. Er war ein allerliebstes Talent, und sowohl seine Uebersetzungen und Bearbeitungen fremder Stücke, sowie seine dramatischen Originalprodukte und musikalischen Kompositionen — mit denen wir es hier zunächst zu thun haben — sind frisch, natürlich und glücklich erfunden. (Opern und Singspiele, außer den oben angeführten: „Kanonikus Schuster", „die Pagen des Herzogs von Vendome", „Zoraide oder der Frieden von Granada", „die Nachtwandlerin", „der Bär und der Bassa", „die Heirath im 12. Jahre"; viele Lieder und Gesänge; 3 Serenaden für kleines Orchester; das Ballet „Achilles"; Rondo alla Turca für Pianoforte und Flöte; Guitarrenstücke und eine Guitarrenschule).

Digitized by Google

Blum, oder wie er sich nannte: **Blume**, Heinrich, Bruder des Vorhergehenden, geb. 1788 in Berlin, vorzüglicher Baßsänger. Er wollte erst studiren, entschloß sich jedoch, zum Theater zu gehen; Gern war sein Gesanglehrer und im J. 1808 trat er zum ersten Male als Masseru in Winter's „Opferfest" auf. Seine glänzendste Rolle war Don Juan, den er 1812 zum ersten Male sang und bis zum J. 1839 inne hatte. Im J. 1848 ist er von der Bühne abgetreten. —

Blume, Joseph, geb. 1708 in München, wo sein Vater Kammermusikus war, ein Violinspieler erst in Diensten des Churfürsten von Baiern, dann beim Fürsten Lubomirski in Polen und endlich 1733 beim Kronprinzen von Preußen. Er starb in Berlin 1782. Seine Violin-Capricen waren ihrer Zeit in Deutschland sehr berühmt.

Blumenthal, Jacob, Pianist und Salon-Komponist, geb. 1829 in Hamburg, erhielt seine Ausbildung in Wien, wo er bei Bocklet Klavier und bei Sechter Komposition studirte. Er lebt jetzt in London als gesuchter Klavierlehrer.

Blumenthal, Joseph von, Violinspieler und Komponist, geb. zu Brüssel den 1. Novbr. 1782; woselbst sein Vater in österreichischen Staatsdiensten stand; nach der brabantischen Revolution wurde er quiescirt und siedelte mit seiner Familie nach Prag über. Hier wurde Joseph ganz für die Musik gebildet und hatte beim Abt Vogler Unterricht in der Tonsetzkunst. 1803 erhielt er in Wien (am Theater an der Wien) eine Anstellung im Orchester und lebte daselbst, zuletzt als Chorregent an der Piaristen-Kirche, bis zu seinem Tode den 9. Mai 1850. Komponirt hat er: die Oper Don Sylvio von Rosalva, den zweiten Akt des Zauberspiels „der kurze Mantel;" Musiken zu vielen Schauspielen, z. B. König Lear, Kolumbus, Turandot, das Käthchen von Heilbronn, Cortez, die Melodramen „Camma" und „Menasko und Elwina;" ein pantomimisches Ballet; Sinfonien; Kirchenstücke; Gelegenheits-Kantaten; Violinstücke für Schüler, eine Violinschule u. s. w. — Seine Brüder Leopold und Casimir waren ebenfalls tüchtige Geiger und Musiker überhaupt; manche von den vorhin erwähnten Kompositionen sollen von den Brüdern gemeinschaftlich verfaßt sein. Casimir starb im J. 1849 in Lausanne; Leopold war in der Kapelle eines ungarischen Magnaten, wie es heißt, und können wir nicht berichten, ob er noch am Leben ist. —

Blyma, Franz Xaver, ein guter Violinist und im J. 1796 Musikdirektor in Moskau. Er hat mehrere Sinfonien, Solo's für die Violine, Variationen u. s. w. veröffentlicht. —

B-moll, diejenige weiche Tonart, welche fünf b, nämlich vor h, e, a, d und g zur Vorzeichnung hat. —

Bo, eine der sog. belgischen Silben, s. Alphabet. —

Bobisation, s. Alphabet.

Boccherini, (spr. Bockerini), Luigi, geb. zu Lucca den 14. Jan. 1740 (nach Einigen schon 1730, nach Anderen 1735) ein berühmter Instrumental-Komponist. In seiner Vaterstadt hatte er beim Abbate Vanucci, Kapellmeister des Erzbischofs, den ersten musikalischen Unterricht, und beschäftigte sich namentlich viel mit Violoncellspielen; später schickte ihn sein Vater zur fernern Ausbildung in der Komposition nach Rom, wo er einige Jahre blieb, und dann nach einigen Reisen in Italien ging er im J. 1771 nach Paris. Hier erschienen seine ersten Quartette, von ihm Divertissements genannt, welche mit Enthusiasmus aufgenommen wurden. Von Paris aus

Digitized by Google

ging er nach Madrid, wo er sich fixirte, vom König eine Pension erhielt und vom Prinzen von Asturien zum Direktor von dessen Privatmusik ernannt wurde; auch hatte er von dem kunstsinnigen Könige Friedrich Wilhelm II. von Preußen, dessen Lieblingskomponist B. war, eine lebenslängliche Pension ausgesetzt erhalten. Damit stimmt nun freilich nicht, daß er, wie Fétis in seiner Biographie universelle erzählt, meist in vollkommener Dürftigkeit gelebt habe, auch giebt der erwähnte Biograph fast gar keine Motive an, die den Hof hätten veranlassen können, einen mit so viel Begeisterung aufgenommenen Künstler, wie B. in Madrid es war, so gänzlich fallen zu lassen. Er führt zwar an, daß der Violinspieler und Komponist Brunetti gegen B. intriguirt habe; aber sollte das allein vermögend gewesen sein, B. von der Höhe der königl. Gunst in die Tiefe des Darbens und Elends herabzuschleudern? Eine Untersuchung über diesen unklaren Punkt anzustellen, ist uns und vielleicht überhaupt unmöglich; wir müssen die Frage schweben lassen und wollen nur noch bemerken, daß B. im J. 1809 zu Madrid gestorben ist. Er war ein ungemein fruchtbarer Komponist und namentlich sind es: Sextette, Quintette, Quartette, Trios und Duos für Streichinstrumente, die er in ungeheuerer Anzahl verfaßt hat, und die ihn auch berühmt gemacht haben; man rechnet 55 gedruckte Hefte solcher Kompositionen, deren jedes 6 Stück enthält; Vieles an Sonaten, Solo's, Konzerten, Sinfonien u. s. w. ist gar nicht im Druck erschienen. Die Beliebtheit von B's. Werken war nicht ungegründet; denn er war ungemein reich an Erfindung und Frische und angenehm in seinen Melodieen; dabei wußte er alle seine Sachen vortrefflich zu gestalten und war auch für einen Italiener interressant in der Harmonie. Tiefe und Kraft muß man aber nicht in seinen Sachen suchen. —

Vocedisation, dasselbe was Bobisation, s. Alphabet.

Bochsa, Carl, Oboe- Flöten- und Clarinettvirtuos, erst am Theater in Lyon und dann an dem in Bordeaux angestellt, fixirte sich 1806 in Paris und starb daselbst als Musikalienhändler im J. 1821. (Clarinett- und Oboequartetten und Duo's, Schulen für Flöte und Clarinette.) —

Bochsa, Robert Nikolaus Carl, Sohn des Vorhergehenden, geb. den 9. Aug. 1789 zu Montmédi im Departement der Maas, erhielt von seinem Vater den ersten Musikunterricht und trat schon sehr früh als Flötist und Pianist öffentlich auf, hatte auch schon, ohne Unterricht in der Harmonie genossen zu haben, im 12. Jahre mehrere Sinfonien, Ouverturen, und im 16. eine Oper „Trajan" geschrieben. In Bordeaux arbeitete er ein Jahr unter François Beck's Leitung und kultivirte die Harfe, die sein Lieblingsinstrument geworden war; 1807 trat er zu Paris in's Conservatorium, studirte Harmonie und Komposition unter Catel und Harfe unter Nadermann, und erhielt auch in demselben Jahre noch den ersten Preis. 1816 ging er nach England und lebte lange Zeit in London; von 1847 an reiste er in Amerika und gestorben ist er zu Sidney in Australien, in diesem J. (1856). Er war einer der besten Harfenvirtuosen und seine Kompositionen für dieses Instrument sind brillant, wenn sie auch weiter keinen klassischen Werth beanspruchen dürfen; sie bestehen in einer unendlichen Zahl von Konzerten, Sonaten, Duo's, Variationen, Fantasien, Notturno's mit und ohne Begleitung anderer Instrumente, und in Kapricen und Studien. Außerdem hat er noch acht Opern und Operetten an der Opera-comique in Paris aufführen

Digitized by Google

lassen und es giebt noch Ouverturen, Harmoniemusiken, Kirchenstücke (darunter ein Requiem) von diesem höchst fruchtbaren Komponisten. —

Bocklet, Carl Maria von, geb. in Prag 1801, vortrefflicher Klavierspieler, lebt seit 1821 in Wien als Lehrer. Eine übertriebene Aengstlichkeit hielt ihn von jeher ab, viel öffentlich aufzutreten; auch sind uns eigene Kompositionen von ihm nicht bekannt geworden.

Bockmühl, Robert Emil, reicher Partikulier und guter Dilettant auf dem Violoncello, geb. in Frankfurt a/M im J. 1820. Seine ansprechenden Kompositionen für das genannte Instrument sind bei mittleren Spielern recht beliebt. —

Bockshorn, Samuel, latinisirt Capricornus, geb. 1629, war zuerst Musikdirektor an einer Kirche in Preßburg und ging 1659 nach Stuttgart als Kapellmeister des Herzogs von Würtemberg; er starb vor 1670. Komponirt hat er Kirchliches und Weltliches sehr viel, z. B. Messen, Motetten, „geistliche Harmonien von drei Stimmen und beigefügten Instrumenten," Sonaten, Kapricci, Allemanden, Korrenten, Sarabanden, eine Kantate, „der Raub der Proserpina", u. s. w. —

Bockstriller, trillo caprino, chèvrotement (spr. Schewrotemang), ein unsicherer, unreiner und mit ungleicher Schnelligkeit vorgetragener Triller, namentlich bei Sängern und Sängerinnen leider häufig anzutreffen. —

Bode, Johann Joachim Christoph, Musiker und Schriftsteller, geb. zu Barum, einem Dorfe im Braunschweigischen, den 16. Januar 1730. Sein Vater war ein armer Ziegelstreicher, und da Christoph seines schwächlichen Körpers wegen zu diesem Geschäfte nicht tauglich war, schickte man ihn zu seinem Großvater, um bei diesem die Schafe zu hüten. Doch auch dazu bewies er sich untauglich und man mußte endlich den Bitten des „dummen Christoph," wie er seiner Unanstelligkeit wegen von seiner Umgebung genannt wnrde, nachgeben, und ihn ein J. 1745 in Braunschweig beim Stadtmusikus Kroll Musik lernen lassen. Bis zum Jahre 1752 hatte er die meisten gangbaren Instrumente fertig spielen gelernt und erhielt eine Stelle als Hautboist in Braunschweig; um jedoch auf seinem Lieblingsinstrument, dem Fagott, sich noch zu vervollkommnen, nahm er auf ein Jahr Urlaub und ging nach Helmstädt zu dem damals berühmten Kammermusikus Stolz. In der Universitätsstadt wurde B. auch noch neben der musikalischen, in wissenschaftlicher Beziehung angeregt; so hörte er beim Magister Stockhauser, dessen Zuneigung er sich durch seine musikalischen Kenntnisse erworben hatte, Vorlesungen über die Theorie der schönen Künste, lernte auch bei ihm Englisch, und von einem Studenten, dem er in der Musik Unterricht gab, erhielt er dagegen Unterweisung im Französischen, Italienischen und Lateinischen. In Braunschweig wollte es ihm nach seiner Rückkehr nicht gelingen, eine Stelle zu erhalten, und er ging deshalb, mit Empfehlungen versehen, nach Celle und wurde daselbst Hautboist in Hannöverschen Diensten. Hier setzte er seine musikalischen und wissenschaftlichen Studien eifrig fort, komponirte Mancherlei, z. B. Konzerte, Sinfonien, Vokalstücke, und gab auch zwei Sammlungen Gesänge unter dem Titel: „Scherz- und ernsthafte Oden und Lieder" (1754 und 56) in den Druck. Plötzliche Todesfälle in seiner Familie verbitterten ihm aber den Aufenthalt in Celle und er wandte sich nach Hamburg. Hier gab er Sprach- und Musikunterricht in den angesehensten Häusern, übersetzte viel aus dem Französischen und Englischen, dirigirte die regelmäßigen

Digitized by Google

Winterkonzerte, arbeitete für das Kochische Theater und übernahm für die Jahre 1762 und 1763 die Redaktion des Hamburgischen Correspondenten. Nachdem eine zweite Heirath ihm ein nicht unbeträchtliches Vermögen zugebracht hatte, legte er mit Lessing, dessen vertrauter Freund er geworden war, eine Buchhandlung an; diese, für die Lessing seine hamburgische Dramaturgie schrieb, mußte aber eingehen, weil die beiden Kompagnons den kaufmännischen Betrieb gar nicht verstanden, und dadurch immerwährende Verluste hatten. Danach folgte er der verwittweten Gräfin v. Bernstorff im J. 1778 als Geschäftsführer nach Weimar; er lebte daselbst bis zum 13. Decbr. 1793, vielfach beschäftigt und geehrt; so z. B. wurde er vom Hofe zu Meiningen zum Hofrath, von dem zu Gotha zum Legationsrath, und von dem zu Darmstadt zum Geheimrath ernannt. Zu bemerken ist noch, daß B. eifriger Freimaurer war; auch soll er sogar dem Illuminaten-Orden angehört und den bekannten Weishaupt, nach dessen Flucht, als Chef der Sekte ersetzt haben. (Von B's. Kompositionen, die ihrer Zeit für Meisterstücke galten, sind Sinfonien, Violinkonzerte und Trio's, ein Violoncellkonzert und einige Solo's für Viole d'amour gedruckt worden.)

Boden, der, ist bei allen Arten von Saiteninstrumenten (Geigen- und Klavierinstrumenten) die untere Holzdecke, die den Corpus zusammenhält, und ihm die gehörige Festigkeit giebt. Derselbe muß vom bestausgetrockneten Holze, und mit großer Genauigkeit und Festigkeit verfertigt sein, damit er der ungeheuren Spannkraft der Saiten zu widerstehen vermöge.

Bodenburg, Joachim Christoph, Rektor des grauen Klosters in Berlin, geb. im J. 1691 und gest. den 5. Febr. 1759, hat zwei Werkchen veröffentlicht: 1) Von der Musik der Alten, sonderlich der Hebräer, und von den berühmtesten Tonkünstlern des Alterthums, Berlin 1745; 2) Von der Musik der mittlern und neuern Zeiten, Berlin 1746.

Bodenschatz, Erhard, geb. zu Lichtenberg um 1570, studirte in Leipzig Theologie, ward daselbst Magister, dann 1600 Kantor in Schulpforta, 1603 Pastor zu Rehausen, und 1608 Pastor zu Groß-Osterhausen bei Querfurt, wo er 1636 starb. Er hat viele musikal. Werke in den Druck gegeben, z. B. „Florilegium Portense", 2 Theile, Leipzig 1603 und 1606, enthaltend 266 vier- bis zehnstimmige Motetten von B. und verschiedenen Komponisten; dann ein Choralbuch: Harmonia Angelica Cantionum Eccles. a 4 voc., Leipzig 1608, und Bicinia XC. Selectissima, Leipzig 1615 u. s. w. Mehrere seiner Werke erlebten verschiedene Auflagen.

Bodinus, Johann August, Violinvirtuos und einer der würdigsten Schüler Benda's, geb. um 1725, kam 1750 als erster Violinist in die Kapelle des Fürsten von Rudolstadt, wurde 1770 Konzertmeister und 1787 Kapelldirektor. Sein Tod erfolgte in einem der ersten Jahre unsers Jahrh., nachdem er 10 Jahre in einem Zustande der Geisteszerrüttung gelebt hatte, in welche ihn der Verlust seines einzigen talentvollen Sohnes versetzt hatte. Er hat auch für sein Instrument mehreres Werthvolle komponirt.

Böck, Joh. Eberhard, geb. zu Passau, geschickter Violinist des vor. Jahrh. und Rival des Lolli, war zuerst Soloviolinist des Bischofs von Passau und nachher dessen Konzertdirektor. Von seinen vielen Vokal- und Instrumentalkompositionen ist nichts gedruckt worden.

Digitized by Google

Böck, Ignaz und Anton, Gebrüder, geb. zu Hof, der Erste 1754 und der Andere 1757, berühmte Hornisten und Schüler des ebenfalls berühmten fürstl. thurn- und taxis'schen Hofmusikus Joseph Vogel. Sie waren 1775 beim Grafen Batthiany engagirt, und reisten 3 Jahre darauf in fast ganz Europa, sich überall mit größtem Beifall hören lassend. Nach ihrer Rückkehr wurden sie 1790 in München angestellt, wo sie noch im J. 1812 waren. (Concertante für 2 Hörner, Duo's, 6 Stücke für Horn, 2 Sextetten für 2 Violinen, Viola, 2 Hörner und Cello u. s. w., wahrscheinlich von Beiden gemeinschaftlich gearbeitet.)

Böckh, August, der berühmte Philolog in Berlin, geb. 1785 zu Karlsruhe, hat in seiner Ausgabe des Pindar vieles Schätzenswerthe über den musikalischen Rhythmus in den griechischen Poesien und über die Musik der Griechen überhaupt abgehandelt.

Bödecker, Philipp Friedrich, Komponist und Stiftsorganist in Stuttgart, um die Mitte des 17. Jahrh. blühend. Er hat eine Sammlung Motetten drucken lassen, unter dem Titel „Partitura sacra", Straßburg 1651, welche außer 8 Motetten von B. drei von Casati und eine von Monteverde enthält; außerdem sind noch beigefügt eine Sonata a Violino solo, con Basso cont. und eine Sonata sopra la Monica, per Fagotto solo con Basso cont. Ein hinterlassenes Manuscript gab sein Sohn Phil. Jakob B., der sein Nachfolger im Organistenamte war, unter dem Titel heraus: Manuductio nova methodico-pratica, Stuttgart 1701.

Böheim, Charlotte, nachherige Mad. Graff, im Anfange unsers Jahrh. gute Sängerin am Nationaltheater in Berlin und dann in Stuttgart.

Böhm, Elisabeth, geb. 1756 zu Riga, gute Sängerin, betrat das Theater zuerst im J. 1783. Sie heirathete den Joseph Cartellieri, wurde aber von ihm geschieden, und war unter dem Namen B., (von ihrem zweiten Manne, dem Schauspieler Böhm) am Berliner Nationaltheater im J. 1788 engagirt.

Böhm, Georg, Organist an der St. Johanniskirche in Lüneburg um 1700, wahrscheinlich in der Nähe von Gotha um 1660 geb. Er war einer der fertigsten Orgelspieler seiner Zeit, und ein gutgebildeter Kirchenkomponist.

Böhm, Johann, Violinist, und in den letzten Decennien des vorigen und zu Anfang dieses Jahrh. Musikdirektor bei mehreren deutschen Schauspielergesellschaften, hat die Opern: „das Muster der Liebe", „die Braut im Schleier", „Philander" und „Philemon und Baucis" (sämmtlich für kleinere Theater und Orchester berechnet) komponirt.

Böhm, Joseph, Mitglied der Hofkapelle in Wien und erster Violin-Professor am Konservatorium daselbst, geb. 1798 zu Pesth. Sein erster Lehrer war sein Vater, der mit ihm als achtjährigen Knaben schon eine Kunstreise nach Polen unternahm; dort wurde Rode, der gerade aus Rußland zurückkehrte, auf den talentvollen Joseph aufmerksam, und nahm sich seiner höhern Ausbildung auf's Wohlwollendste an. 1815 begab sich B. nach Wien, 1818 besuchte er Italien, und das Jahr darauf erhielt er die Stelle am Konservatorium, sowie 1821 das Dekret als Hofkapellist. Auf einem größern Ausfluge im J. 1823 ließ er auch das übrige Deutschland sein ungemein zartes, reines und edles Spiel bewundern. Er hat viele vortreffliche Schüler gebildet; wir nennen von ihnen blos Ernst und Joachim. (Konzert-

Digitized by Google

stücke, Quartette, Duette, Polonaisen, Variationen u. s. w.) — Ein jüngerer Bruder von ihm, geb. 1800 in Pesth, ist ebenfalls ein geschätzter Violinist, und an der Kapelle in Petersburg angestellt.

Böhm, Leopold, erster Violoncellist der fürstl. fürstenbergischen Kapelle in Donaueschingen, geb. in Wien 1806 und Schüler Merk's. Er hat sich auf mehreren Kunstreisen als ein solider Künstler gezeigt.

Böhm, Theobald, einer der größten Flötisten Deutschlands u. Kammermusikus in München, zu Anfang dieses Jahrh. daselbst geboren. Er hat vielerlei Brillantes für sein Instrument komponirt, und auch an diesem namhafte Verbesserungen angebracht; ferner hat er auch ein neues Klavier erfunden, das er im J. 1834 in London producirte, über dessen Beschaffenheit wir aber noch nichts haben ermitteln können.

Böhme, Johann Christian, geb. 1652 zu Dresden, und gest. 1699, einer der ausgezeichnetsten Orgelspieler seiner Zeit; 1682 erhielt er die Stelle als Hof- und Kammerorganist in Dresden. Auch war er guter Klavierspieler und Komponist für dies Instrument; von seinen Kompositionen für Kammer und Kirche ist indeß nichts gedruckt.

Böhmer, David Abraham, geb. am 9. Mai 1707 in Muskau in der Niederlausitz, und gest. 1786 in Gotha, galt für den ausgezeichnetsten Fagottisten seiner Zeit. Sein Lehrer war erst sein Vater, Samuel B., (geb. zu Schlichtingsheim in Großpolen den 3. Oct. 1678 und gest. 1739 in Gera), dann ging er nach Berlin und vervollkommnete sich bei dem berühmten Fagottisten Guttoffski; nach seines Vaters Tode ging er nach Gotha und machte von da aus mehrere Reisen durch Deutschland. Seine Solo's für sein Instrument wurden ihrer Zeit sehr geschätzt. Seine Schwester Esther Helena B. war Violoncellistin und am 18. Aug. 1714 geb.; sie trat jedoch nur bis zum J. 1738 öffentlich auf, zu welcher Zeit sie sich in Gera gut verheirathete.

Böhner, Joh. Ludwig, geb. den 8. Jan. 1787 zu Töttelstädt in Gotha, war früher ein guter Klavierspieler und geschickter Komponist, ist aber nach und nach durch ein regelloses Leben immer mehr verkommen, als Mensch sowohl wie als Künstler. Novellistische Biographen haben sich vielfältig bestrebt, den Schimmer des Psychologisch-Interessanten über B's. Leben und Treiben zu verbreiten, und seine Ungeordnetheiten einer sich um die Welt nicht kümmernden Genialität zuzuschreiben. Wir für unsern Theil sehen die Sache kühler an, und können uns nicht zu der Romantik erheben, in jedem extravagirenden — zu deutsch: verliederlichten — Musikus, gleich eine geniale Natur zu sehen. Doch dem sei wie ihm wolle, in seinen Kompositionen wenigstens zeigt sich nichts, was seinem excentrischen Gebahren im Leben zur Entschuldigung dienen könnte; wir sehen darin gar nicht so viel Außerordentliches, Tiefes und Besonderes, das von einem Geiste spräche, der den Konventionen des Lebens anderer vernünftiger Menschenkinder sich zu entziehen das Recht hätte, und der vom Fluche des Unverstandenseins verfolgt, in seltsame und abenteuerliche Lebensbahnen gedrängt würde. Seine Arbeiten für Pianoforte, Orchester, seine Lieder u. s. w. sind alle ansprechend und glatt, aber durchaus nicht tief und kühn in Gedanken und Gestaltung. — Kommen wir nun wieder auf B's. Lebensumstände zurück, so ergiebt sich noch Folgendes: Den ersten Unterricht empfing er von seinem Vater, der in oben

Digitized by Google

erwähntem Töttelstädt Kantor und Organist war, spielte schon im zehnten Jahre sehr fertig Klavier, Orgel und Violine, und komponirte auch schon. Während er darauf in Erfurt das Gymnasium besuchte, nahm er noch beim Organisten Kluge im Orgelspielen, und beim Konzertmeister Fischer in der Komposition Unterricht. Später ging er nach Gotha, wo er Musikunterricht gab, und 1808 nach Jena; von hier aus machte er Reisen in Nord- und Süddeutschland, und ließ sich an vielen Orten mit Beifall hören. Diese Reisen dauerten überhaupt, mit Unterbrechungen von öfterem mehrjährigen Bleiben an einigen Orten, z. B. in Nürnberg, Gotha, bis zum Jahre 1820, und von dieser Zeit an hat er keine eigentliche bleibende Stätte mehr gehabt; er trieb sich zumeist in Thüringen herum, ohne Obdach oft, dem Trunke fröhnend, und immer mehr und mehr versinkend und verkommend. Vor einigen Jahren noch sahen wir ihn in trübseligstem Zustande, mit zitternden Händen in einem Bierhause in Dessau Klavier zu spielen und halbberauscht zu phantasiren so zu sagen nur versuchend. (5 Klavierkonzerte, ein Quartett für Streichinstrumente, Sonaten, Variationen, Tänze, Lieder, eine Ouverture und auch eine Oper „der Dreiherrenstein", die aber nicht zur Aufführung gekommen ist. Bekannt ist, daß das zweite Motiv in Weber's Freischütz-Ouverture Note für Note aus einem B.'schen Klavierkonzerte entlehnt ist, ob mit Absicht oder durch eine zufällige Reminiscenz, können wir nicht entscheiden.)

Böie, J., geb. 1821 in Altona, guter Violinist, Schüler von Müller in Braunschweig, und in der Komposition von Lobe in Leipzig.

Bölsche, Jakob, guter Organist und Komponist, geb. zu Muhen bei Celle, war zuerst Organist in dem Flecken Hoya, dann zu Burgsdorff, und hierauf 1669 zu Braunschweig erst an der Ulrichskirche und dann an der Stiftskirche St. Blasius, in welchem Amte er im J. 1684 starb. Nach Walther's Versicherung hat er sehr gute Klavierstücke komponirt.

Boëly, A. P. F., geb. 1788 in Paris, ist nach dem Zeugnisse Fétis' ein Pianist, der sich vorwiegend mit klassischer Klaviermusik beschäftigt, und namentlich die Werke Bach's, Händel's und Scarlatti's zu seinem Studium gemacht hat. Auch als Komponist für sein Instrument hängt er dem erstern Genre an — gewiß bemerkens- und anerkennenswerth bei einem französischen Musiker. Er ist Schüler Ladurner's im Klavierspiel, und hat Streichquartette, Etuden, Variationen und Duo's für Pianoforte komponirt.

Bösenhönig, Madame, ist eine und dieselbe Person mit Josepha Aurenhammer (s. d.); sie nahm den Namen B. von ihrem zweiten Manne an, den sie 1796 heirathete.

Boesset, Antoine, Herr von Villedieu, Rath, Hausmeister und Intendant der Musik des Königs Ludwig XIII., wahrscheinlich um 1585 geb., ein zu seiner Zeit berühmter Musiker in Frankreich, namentlich durch seine vier- und fünfstimmigen Arien (Airs de Cour, wie sie genannt wurden), und durch seine vielen Balletkompositionen, die er theils allein, theils in Gemeinschaft mit Guedron, Mauduit und Bataille verfaßt hat. Gestorben ist er im J. 1634. — Auch sein Sohn, Jean Baptiste, und sein Enkel, Claude Jean Baptiste, waren Musiker und resp. Balletkomponisten.

Digitized by Google

Boethius, Anitius Manlius, Torquatus Severinus, auch zuweilen Boetius geschrieben, römischer Staatsmann, Philosoph und vorzüglichster Gelehrter seiner Zeit, geb. zwischen den Jahren 470—75 n. Chr., aus altem und geehrtem Patriziergeschlechte. Er gelangte frühzeitig zu wichtigen Staatsämtern, und wurde 508 oder 510 zum Konsul erwählt. Seine vielfachen Kenntnisse machten ihn zum Liebling und Rathgeber Theodorich's, Königs der Gothen, des damaligen Beherrschers des west-römischen Reiches; diese Beliebtheit erregte ihm viele Feinde und Neider, und durch Verleumdungen aller Art brachten diese es dahin, daß er seiner Würden und Güter beraubt, nach Paris verbannt und 524 (nach Anderen 526, und wieder nach Anderen 525) sogar enthauptet wurde. In seiner Gefangenschaft schrieb er das vorzüglichste seiner Bücher: „De consolatione philosophiae“ (über den Trost der Philosophie); für den Musikhistoriker aber ist sein Werk „De Musica“ besonders wichtig. Es handelt von der griechischen Musik, und besteht aus 5 Büchern. Ohne hier untersuchen zu wollen und zu können, inwiefern dem Kommentar des B. der Vorzug der Klarheit und Richtigkeit zu- oder abzusprechen ist, so müssen wir doch bemerken, daß dem Werke eine beträchtliche Hinderung der Entwicklung unserer neuern Tonkunst beizumessen ist. Die Zeit nach St. Gregor nämlich hatte dessen ganz vernünftiges System (für seine Zeit natürlich) der Tonarten, Notirungen u. s. w. vergessen, und auch seine eingeführten Gesänge drohten verloren zu gehen oder auszuarten. Da holte man unglückseliger Weise den B. wieder hervor, und suchte wohl oder übel dessen griechische Systeme, die man aber damals eben so wenig richtig zu deuten verstand, wie heutzutage, auf den gregorianischen Kirchengesang zu übertragen. Die Folge davon war, daß bis zu Guido von Arezzo in der Praktik der Tonkunst gar nichts gefördert wurde, und daß man an einer Musik laborirte, die weder die altgriechische noch die neu-christliche und katholische war. (S. Kiesewetter, Geschichte d. europäisch-abendländischen Musik, Leipzig 1846, Breitkopf und Härtel.)

Bogen, als Zeichen ⌒ ‿ bei der Notenschrift bedeutet 1) daß, wenn ein solcher Bogen über oder unter einer Reihe von Tönen steht, dieselben aneinandergebunden, geschleift vorgetragen werden sollen (s. Binden); Abarten dieses Verbindens sind: das Tragen der Töne (s. d.) und das Verbinden von je zwei und zwei Tönen, wobei in der Ausführung der erste Ton einen leichten Druck erhält, der zweite aber in einem verhältnißmäßig kürzeren Zeitwerthe genommen wird, als eigentlich vorgeschrieben ist, z. B.:

Beisp. 69.

wird ausgeführt ungefähr wie

Daß einige Generalbaßlehrer über einen verminderten, unvollständigen, durchgehenden und Vorhalts-Akkord einen kleinen Bogen als Bezeichnung setzen, sei hier nur beiläufig erwähnt. 2) bedeutet der Bogen von einer Note zu einer andern auf

Digitized by Google

gleicher Tonstufe befindlichen gezogen, daß die zweite Note nicht wieder angegeben werden soll. (Näheres siehe bei Ligatur.) — B. als Instrument (ital. Arco, franz. Archet, spr. Arscheh), bedeutet dasjenige Werkzeug, mit dem die Saiten der Geigeninstrumente gestrichen und somit zum Erklingen gebracht werden. Der B. besteht aus einem nach oben zu ein wenig verjüngt zulaufenden runden, etwas über eine Elle langen Stabe von Brasilien- oder Schlangenholz, welcher oben ein etwas vorstehendes Köpfchen hat, in welchem die Pferdehaare (etwa 130—150 an der Zahl), welche mit Kolophonium bestrichen, die Saiten angreifen, eingeleimt sind. Am untern Ende des B. befindet sich zum Regieren desselben ein verziertes Stückchen Holz oder Elfenbein, der Frosch genannt, in welchem die Haare ebenfalls befestigt sind; das untere Ende des Frosches, das auf dem Bogen aufliegt, ist ausgekehlt und hat ein in den unten ausgehöhlten Bogen hineinragendes Oeschen mit einem Schraubengewinde, damit vermittels der von unten hinauflaufenden und sich durch dasselbe ziehenden Schraube, die Haare beliebig angespannt werden können. Zu einem guten Bogen gehören folgende Eigenschaften: das Holz muß sehr hart und elastisch sein, damit dem Druck des Haarbezuges auf die Saiten genugsam widerstanden werden könne, oder damit sich der Stab im Streichen nicht mit den Haaren zugleich auf die Saiten lege. Der Stab darf, wenn die Haare gehörig angespannt sind, vom Frosch an bis zum Kopfe, auf keiner Seite aus der Richtung einer geraden Linie abweichen, weil er sonst nach Beschaffenheit dieser Abweichung bei dem Vortrage geschwinder Noten entweder zu viel oder zu wenig von den Saiten abspringt. Der Haarbezug darf weder zu stark noch zu schwach sein; im ersteren Falle werden die Schwingungen der Saiten behindert, im andern greift der Bogen dieselben zu wenig an. — B. (Krummbogen) nennt man ferner die längern oder kürzern gekrümmten Röhre, die bei Blechinstrumenten aufgesetzt werden, um die Stimmung zu verändern.

Bogenklavier, Bogenflügel, ein Instrument in Klavier- oder Flügelform, mit Darmsaiten bezogen, die vermittelst Tasten an Räder gedrückt werden, welche mit Pferdehaaren überzogen und mit Kolophonium bestrichen waren, und sich vermöge eines durch einen Tritt in Bewegung gesetzten Schwungrades umdrehten. Der Ton dauerte so lange, als der Finger die Taste niederdrückte, und je nachdem der Druck des Fingers sich verstärkte oder verminderte, schwoll der Ton an oder nahm an Stärke ab. Das Instrument wurde 1757 vom Mechanikus Hohlfeld in Berlin erfunden, und der Mechanismus später vielfach vervollkommnet durch den Mechanikus Garbrecht und den Prediger Wastansky in Königsberg (1790), durch Mayer in Görlitz (1795), durch Anton Thomas Kunz in Prag (1799) und durch Karl Leop. Röllig in Wien (1800), der das von ihm verbesserte Instrument Xenorphica nannte, und damit wohl alle seine Vorgänger überflügelte. Das B. nebst allen seinen Verbesserungen fußte übrigens auf dem von Hans Hayden in Nürnberg 1610 erfundenen Gambenwerke. Es war dies ein mit einer Klaviatur versehenes und mit Darmsaiten bezogenes, in Klavierform gebautes Instrument, dessen Saiten beim Niederdruck der Tasten auf kleine hölzerne Rädchen gezogen wurden, die mit Pergament überzogen und mit Kolophonium bestrichen waren, und vermöge eines Fußtrittes und eines Hauptrades mit Hülfe einer Schnur in Bewegung gesetzt wurden, und so durch die Reibung den Ton hervorbrachten. Dieses Instrument wurde vervollkommnet von

Digitized by Google

Georg Gleichmann in Ilmenau (1719), der es nun Klaviergambe nannte, und durch den Franzosen Le Voirs (1741).

Bogenführung, ist die Art und Weise, wie der Bogen über die Saiten der Geigeninstrumente geführt wird, und wie die Töne nach Maßgabe der Stärke und Schwäche, Länge oder Kürze der Zeitdauer, Beschaffenheit der auszuführenden Tonreihen und Tonformen (Passagen) u. s. w. dem Instrumente entlockt werden. Die Bogenführung ist der wichtigste Theil beim Traktement der Geigeninstrumente, denn Schönheit des Klanges sowohl, wie alle Nuancen des Vortrags hängen davon ab. Identisch mit der B. ist der Bogenstrich, franz. Coup d'archet (spr. Ku d'ar-scheh), und dieser zerfällt in drei Hauptarten: den gestoßenen, gezogenen und geschleiften. Bei dem gestoßenen Bogenstriche wird nicht die ganze Länge des Bogens, sondern nur ein kleiner Theil davon mit einem gewissen Grade von Geschwindigkeit über die Saiten geführt. Bei dem gezogenen B. wird entweder der ganze Bogen, oder doch der größere Theil desselben mit einem gewissen Grade des Verweilens über die Saite geleitet. Der geschleifte B. läßt eine größere oder kleinere Gruppe von Noten mit einem Zuge des Bogens vortragen. Diese drei Hauptarten des Bogenstriches können nun verschiedentlich modificirt und mit einander vermischt werden, und es entstehen dann die sogen. Stricharten, die eine unendliche Verschiedenheit und Mannichfaltigkeit gewähren. Schließlich ist noch zu bemerken, daß wenn der Bogenstrich vom Frosche aus nach der Spitze (dem Kopfe) des Bogens abwärts zu geschieht, dieser der Herunter- oder Abstrich, und wenn das umgekehrte Verhältniß stattfindet, der Bogenstrich der Hinauf- oder Aufstrich genannt wird. Die französischen Benennungen dafür sind Tiré und Poussé (spr. Pusseh).

Bogenhammer-Klavier, auch eine Vervollkommnung des oben erwähnten Bogenklaviers, vom Instrumentenmacher J. G. Greiner in Wetzlar 1782 erfunden. Es besteht aus zwei übereinander liegenden Klavieren, von denen das obere mit Drahtsaiten, das untere mit Darmsaiten bezogen ist. Die Länge beider Klaviere beträgt 3 Fuß 8 Zoll, die Breite 1 Fuß $8\frac{1}{2}$ Zoll, und die Höhe 1 Fuß. Das obere Klavier ist mit abfallenden Hämmern versehen, und giebt alle Schattirungen vom Pianissimo bis zum stärksten Forte her; das untere mit Darmsaiten bezogene Klavier wird vermittelst eines künstlich verfertigten Bogens gestrichen, welcher durch einen einzigen Fingerdruck durch Kolophonium geschärft werden kann. Ueberdies kann man auch beide Klaviere zusammenkoppeln, und am obersten sind noch einige Veränderungen angebracht, die durch den Druck des Knies an einige unten angebrachte Knöpfe bewerkstelligt werden.

Bogenguitarre, s. Guitarre d'amour.

Bogeninstrumente, s. Instrumente.

Bogenquartett, die allgemeine Benennung der im Orchester gebräuchlichen Zusammenstellung von Geigen, Violen, Cello's und Kontrabässen. Dann wird auch ein Tonstück für 2 Violinen, Viola und Violoncello komponirt, B. genannt.

Bogenhardt, Gustav Franz, mus. Schriftsteller, geb. den 3. Nov. 1809, und gest. den 31. Juli 1843 als Musiklehrer in Hildburghausen.

Bogentantz, Bernh., 1502 in Liegnitz geb., hat 1528 in Köln ein Elementarwerk: Rudimenta utriusque cantus in Druck gegeben, das jetzt sehr selten ist.

Digitized by Google

Bogner, Ferd., Beamter an der kaiserl. Hofkammer in Wien, dabei aber auch achtungswerther Flötenvirtuos, geb. in Wien den 13. Dec. 1786. Er hatte den ersten Unterricht bei dem damals sehr geachteten Flötisten Florian Heinemann, bildete sich nachher nach guten Mustern selbstständig aus, und spielte mit vielem Beifall in öffentlichen Konzerten. Im J. 1821 wurde er zum Honorar-Professor am Konservatorium in Wien ernannt, und aus der beträchtlichen Anzahl der von ihm gebildeten Schüler wollen wir nur Botgorscheck und Hirsch nennen.

Bohdanowicz, Blasius von, ein polnischer Edelmann, geb. nach Einigen um 1740, nach Anderen um 1754, gest. in Wien 1814. Er hatte 8 Kinder, 4 Söhne und 4 Töchter, und mit diesen gab er Konzerte, die aus lauter Charlatanerien und barocken Spielereien zusammengesetzt waren; so ließ er Sonaten auf einer Geige mit 4 Bögen und 16 Fingern, Klaviervariationen auf einem Instrument für 8 Hände und 40 Finger, eine Vokalsinfonie ohne Worte für 9 Singstimmen, durch Sprachröhre verstärkt, dabei Nachahmungen von allerhand Thierstimmen, ein Konzert, zu dem gepfiffen wurde u. s. w. aufführen. Dann hat er auch Klopstock's Bardiet „die Hermannsschlacht" für 3 Orchester (ohne Violinen) komponirt, und als Intermezzi waren kurze kriegerische Ouverturen mit Pistolenschüssen, Flintendechargen und Kanonendonner eingeschaltet. Dieses Kuriosum, an dem die ganze Familie B. sechs Jahre Tag und Nacht unter Kummer und Elend gearbeitet und kopirt hat, wurde aber nie aufgeführt. In Gerber's Tonkünstler-Lexikon kann man eine Konzert-Annonce von B. lesen, die einen guten Begriff von dessen Marktschreierei und Blödsinn giebt.

Bohlen, Adrian, ein Kirchenkomponist und zuletzt Kantor in Jever, geb. zu Aurich in Ostfriesland, und gest. zu Jever im J. 1727. Er war ein Schüler seines Vaters und des damals berühmten Organisten Druckmüller zu Norden in Ostfriesland, studirte in Wittenberg zwei Jahre Theologie, wurde dann in seiner Vaterstadt Hofkantor, ging zwei Jahre darauf nach Hamburg, und von hier aus als Musikdirektor und Schulkollege nach Stade; seine Stelle in Jever erhielt er 1705. Der Tod verhinderte ihn an der Veröffentlichung seiner geschätzten Kirchenkompositionen.

Bohrer, Gebrüder Anton und Max, der erste geb. zu München 1791 und der andere ebendaselbst 1793; beide sind berühmte Virtuosen, Anton auf der Violine und Max auf dem Violoncello, waren zusammen in München, Paris und Berlin angestellt und habenKunstreisen durch fast ganz Europa gemacht. Anton ist seit 1834 Konzertmeister in Hannover und Max erster Violoncellist in Stuttgart seit 1830; in den Jahren 1842—43 machte Letzterer auch eine Kunstreise in Amerika. Die Gemahlinnen der beiden Brüder, Töchter des Hofinstrumentmachers Dülken in München, sind vortreffliche Pianistinnen; ebenso gehört die Tochter Anton's, Sophie Bohrer, geb. 1828, zu den fertigsten Pianistinnen unsrer Zeit; sie lebt seit 1848 in Petersburg. — Wir haben nachzuholen, daß Max und Anton Vieles für ihre Instrumente komponirt haben, das aber weniger gehaltvoll und tief, als dankbar und glänzend ist. —

Boieldieu, François Adrien (spr. Bojeldiö, Frangßoi Adrieng). Dieser Liebling der ganzen musik. Welt, dessen „weiße Dame" und „Johann von Paris" man nur zu nennen braucht, um an Alles, was liebenswürdig, fein und graziös in der Kunst ist, erinnert zu werden, wurde geboren zu Rouen, am 15. Decbr. 1775. Sein Va-

ter war Secretär in der Kanzlei des Erzbischofs und er selbst wurde als Chorknabe an der Metropolitankirche angestellt, wo ihm der erste Musikunterricht ertheilt wurde; dann kam er unter die Leitung des Organisten Broche, eines geschickten, aber strengen Mannes, der ihn so schlecht behandelte, daß er sogar einmal aus Verzweiflung von Rouen nach Paris flüchtete. Auch erzählt man, daß ähnlich wie Haydn bei Porpora, B. bei Broche die niedrigsten Dienstleistungen verrichten mußte. Einen Ersatz für alles Ungemach bot ihm indeß das Theater, das er leidenschaftlich liebte; alle seine kleinen Ersparnisse wendete er dazu an, sich den Genuß der Opernvorstellungen so oft wie möglich zu verschaffen, ja bei pekuniären Mängeln nahm er oft zur List seine Zuflucht, schlich sich schon früh Morgens in's Theater und verbarg sich bis zum Beginn der Vorstellung. Es ist natürlich, daß für ihn das höchste Ziel seiner Wünsche sein mußte, selbst mit einer Oper vor seine Mitbürger zu treten; wirklich fand sich auch in Rouen ein Dichter, der eben so wie B. vom Durst nach Oeffentlichkeit gepeinigt wurde, und beide brachten eine komische Oper zusammen, deren Namen der Komponist später selber sich nicht erinnern konnte, und die mit Beifall aufgeführt wurde. Nun hielt den neunzehnjährigen Kompositeur nichts mehr; er mußte fort nach Paris, dem Platze, wo alle französischen Talente erst ihre eigentliche Beglaubigung erhalten. Zu Fuß, nur 30 Fr. und seine Partitur in der Tasche, aber viel Hoffnung in der Brust und Melodien im Kopfe, kam er an. Indeß mußte er sich eine bedeutende Herabstimmung seiner glänzenden Erwartungen gefallen lassen; er hatte nicht gezweifelt, daß man seine Oper an der Opera-comique aufführen werde; aber ungeachtet der Befürwortungen der Sängerinnen, die den jungen Mann interessant fanden, fiel es doch der Direktion nicht ein, das Werk eines unbekannten Dichters und Musikers zu geben. Bis es ihm gelang, von einem der bekannteren Librettisten einen Text zu erhalten, mußte er sich sehr kärglich mit Stundengeben und sogar mit Klavierstimmen ernähren; doch verlor er den guten Muth nicht und strebte rüstig vorwärts. Das Haus Erard, schon damals (1794) berühmt durch seine Pianofabrikation, war der Sammelplatz aller Künstler und auch B. wurde daselbst eingeführt; außerdem daß die Chefs des Hauses mit der größten Liebenswürdigkeit ihm mit Rath und That beistanden und durch ihren Einfluß zu nützen suchten, war es auch von wesentlichem Vortheil für ihn, mit den besten Musikern der Zeit öfters zusammensein zu können und aus den Produktionen und Bemerkungen eines Garat, Rode, Méhul, Cherubini u. s. w. Belehrungen zu schöpfen. Denn bis jetzt waren B's. Studien keineswegs tiefer und ernster Art gewesen; ein leidliches Pianospiel und die wesentlichsten harmonischen Kenntnisse waren das Einzige, was er in dieser Beziehung mit nach Paris gebracht hatte; jetzt fing er an zu fühlen, daß er tiefer eindringen müsse in die Geheimnisse der Kunst und daß ihm Vieles noch zur Meisterhaftigkeit fehle. Nachdem er nun durch einige gelungene Romanzen, z. B. „Le Ménestrel", „S'il est vrai que d'être deux", „O toi, que j'aime" u. s. w., die zuerst durch Garat's unnachahmlichen Vortrag eingeführt worden waren, eine Art von Vogue erhalten hatte, unternahm es Fiévée, für B. aus seinem Roman „la dot de Suzette" eine einactige Oper desselben Namens zu machen. Sie wurde 1795 gegeben, und die Grazie des Sujets, die frische Musik, sowie das feine, geistreiche Spiel der Mad. Saint-Aubin errangen der kleinen Oper einen ungemeinen Succeß. Nun war die Bahn gebrochen und B. schrieb im

Digitized by Google

folgenden Jahre „la famille suisse,“ welche durch ihre Naivetät und Grazie ebenfalls ansprach, dann 1797 „Mombreuil et Merville“, welche durch den ungünstigen Text aber keinen Erfolg hatte, und noch in demselben Jahre bei Gelegenheit des Friedens von Campo-Formio „l'heureuse nouvelle“. Doch war es erst die Oper „Zoraime et Zulnare“ (1798 aufgeführt, aber schon mehrere Jahre vorher komponirt), in welcher sein Talent sich eigenthümlich zu entwickeln begann und welche eigentlich erst Bürgschaft gab für das, was man noch in der Zukunft von ihm erwarten konnte. Durch mehrere Instrumentalstücke, ein Konzert und mehrere Sonaten für Pianoforte, Duos für Piano und Harfe, Trios für Piano, Harfe und Violoncell u. s. w. hatte er in dieser Zeit ebenfalls vielen Erfolg und wurden diese Sachen die Veranlassung, daß man ihn unter die Zahl der Piano-Professoren am Konservatorium aufnahm. Als Pianofortelehrer war B. nun eben nicht sehr an seinem Platze, denn er war viel zu sehr mit anderen Dingen beschäftigt, um an der trockenen Klaviermechanik Geschmack zu finden; dennoch waren seine Lektionen seinen Schülern durch seine geistvollen Bemerkungen und Urtheile über Kunst und Künstler interessant. Bis zum Jahre 1802 brachte er die Opern: „les méprises espagnoles“, „Beniowsky“, den mit ungeheuerem Beifall aufgenommenen „Calife de Bagdad“ (man sagt, daß diese Oper in kurzer Zeit nicht weniger als 700 Vorstellungen erlebt habe) und die reizende „Ma tante Aurore“, welche erst durch ihren lächerlichen dritten Akt vom Publikum hart mitgenommen wurde, nachher aber, als die Oper in zwei Akte zusammengezogen worden, ungemein gefiel. Im J. 1802 hatte B. die unglückliche Idee, sich mit der berühmten Tänzerin Klotilde Auguste Mafleuroy, auch blos Klotilde genannt, zu verheirathen. Diese Verbindung machte ihm viele betrübte Stunden, und es kam ihm sehr gelegen, als er einen Ruf als kaiserl. Kapellmeister nach Petersburg erhielt, wohin er 1803 ohne seine Frau abreiste. Sein Aufenthalt in der russischen Hauptstadt dauerte bis Ende des J. 1810 und während dieser Zeit hat er außer vielen Militärmusiken und den Chören zu Racine's „Athalie“ (eins seiner besten Werke) die Opern: „Rien de trop, ou les deux paravens“, „la jeune femme colère“, „Amour et mystère“, „Abderkan“, „Calypso“, „Aline, reine de Golconde“, „les voitures versées“, „un tour de Soubrette“ u. „Calypso“ geschrieben. Viele von diesen Opern sind sehr leichtfertig gearbeitet und B. selbst hielt „Calypso“ für die beste darunter; dann ist noch zu erwähnen, daß der Komponist meistentheils wenig von seinen Libretti inspirirt wurde, die faute de mieux aus Vaudevilles zu Opern umgeschaffen wurden und meist sehr unmusikalisch waren; aus Mangel an Texten mußte B. sogar ältere Opern, z. B. Aline, die schon von Berton und Calypso, die von Lesueur in Musik gesetzt war, nochmal komponiren. Nach seiner Rückkehr aus Rußland fand er das Scepter der Opera-Comique in den Händen Nicolo Isouard's, und das erste Werk, welches er der Popularität des Letztgenannten entgegensetzte, im J. 1812, war „Jean de Paris“, diese reizende Schöpfung, die noch heute nichts von ihrer bezaubernden Frische eingebüßt hat und wohl damit versöhnen kann, daß B., wie er ganz gern und unbefangen selbst zugab, kein Held im Kontrapunkt und in der Fuge, überhaupt kein gelehrter Musiker, gewesen ist. Nach dem „Jean de Paris“ kam der „nouveau Seigneur de village“ (1813), mehrere Gelegenheitsopern in Gemeinschaft mit anderen Komponisten, z. B. „Bayard à Mézières“ mit Cherubini, Catel und Nicolò

Digitized by Google

Isouard, „les Béarnais“ mit Kreutzer (1814), dann „la fête du village voisin“. Zwei Jahre verstrichen nun, ohne daß B. eine neue Oper auf die Bühne brachte, und erst im J. 1818 ließ er sein „Chaperon rouge“ (Rothkäppchen) aufführen, das Werk, mit dem er gleichsam seine Berechtigung auf die Mitgliedschaft der Akademie, in die er nach Méhul's Ableben im J. 1817 aufgenommen war, recht eklatant dokumentiren wollte. Das angestrengte Arbeiten, namentlich an dieser letzten Oper hatte B. eine ernste Krankheit zugezogen, und das Bedürfniß nach einer längeren Ruhe stellte sich gebieterisch ein. Daher zog er sich auf ein kürzlich erworbenes Landgut zurück, fast nur seiner Gesundheit lebend. Diese Zeit der Zurückgezogenheit, nur unterbrochen von den Kompositionsstunden, die er als Nachfolger Méhuls eigentlich am Konservatorium (seines Gesundheitszustandes wegen aber in seinem Hause) zu geben hatte, und von einigen Gelegenheitsarbeiten, wie z. B. die Theilnahme an der Oper „Blanche de Provence“ und „Pharamond“, sowie von der Retouchirung seiner Oper „les voitures versées“ dauerte ziemlich lange; erst im Decbr. 1825 trat er recht eigentlich wieder hervor, und zwar mit seinem Meisterwerke, der „Dame blanche“. Der Erfolg war ungeheuer; der Name des Komponisten war in aller Munde, seine Musik erklang in allen Salons und wurde der Gegenstand hundertfältiger Arrangirungen. Die letzte Oper B's. war „les deux Nuits“ (Text von Bouilly), die aber, hauptsächlich des Libretto wegen, keinen großen Erfolg hatte. Diese Oper wurde im Mai 1829 aufgeführt und nach dieser Zeit fing B's. Gesundheit an sich wesentlich zu verschlimmern; auch kamen nach der Juli-Revolution pekuniäre Bedrängnisse hinzu, da ihm seine Pensionen, welche von der früheren Dynastie ihm gewährt waren, durch die neuen Verhältnisse entzogen wurden. Man bewilligte sie ihm erst wieder, als er sich ihrer nicht lange mehr freuen konnte; seine Krankheit wurde immer bedenklicher, und von Bordeaux aus, bis wohin er auf einer Reise nach den Bädern des südlichen Frankreichs gelangt war, (eine frühere Reise nach Italien hatte schon nichts gefruchtet), mußte er wieder nach Jarcy, seinem Gute, zurückgebracht werden, wo er nach einigen Tagen, den 8. Octbr. 1834, in den Armen seiner Freunde und Angehörigen verschied. — Nach dem Tode der obenerwähnten Klotilde (1826) hatte er sich wieder mit Mademoiselle Philis, einer Sängerin, verheirathet; ein Sohn, den er hinterließ, heißt ebenfalls wie er Adrien und besitzt ein hübsches musikalisches Talent. —

Boismortier (spr. Boamortieh), Joseph Bodin de, geb. zu Perpignan 1691 und gest. zu Paris, wohin er sehr frühzeitig kam, im J. 1765. Er war ein Komponist von zwar nicht großer Bedeutung, aber großer Fruchtbarkeit. Sein bestes Werk ist das Pastorale „Daphnis und Chloe“; außerdem nennen wir die Ballets: „les Voyages de l'Amour“, „Don Quichotte chez la Duchesse“ und „Daphné“; dann Motetten, Kantaten, Arien, Trio's, Sonaten, Flötenkonzerte u. s. w. B. war äußerst zerstreut und vermochte kein einziges seiner Stücke selber zu dirigiren; er gab seine Partitur hin und sagte: „Meine Herren, hier ist meine Partitur, machen Sie daraus, was Sie können; ich für meinen Theil, verstehe sie nicht mehr zur Geltung zu bringen, als der kleinste Chorknabe.“

Bokemeier, Heinrich, ein seiner Zeit sehr geschätzter Komponist und musikalischer Schriftsteller, geb. zu Immensee bei Celle im März 1679, besuchte die Schulen

Digitized by Google

in seinem Geburtsorte, in Burgdorf und in Braunschweig und studirte 1702 in Helmstädt Theologie. Er hatte erst die Musik nur als Nebensache betrieben, aber als er 1704 Kantor an der Martinskirche in Braunschweig geworden war, beschäftigte er sich ernstlicher damit und nahm beim Musikdirektor Oesterreich förmlich Unterricht in der Komposition. 1712 wurde er nach Husum in Schleswig-Holstein als Kantor berufen und hier wurde er, bestärkt durch den Kapellmeister Barth. Bernhardi, gänzlich der Theologie entfremdet und lebte fortan nur der Musik. 1717 ging er von Husum wieder nach Braunschweig zurück und erhielt 1720 an Bendeler's Statt die Stelle als Kantor in Wolfenbüttel, als welcher er auch am 7. Decbr. 1751 starb. — Als musik. Schriftsteller (als theologischer und als Poet hatte er sich schon früher bekannt gemacht) trat er zuerst gegen Mattheson auf, der in seinem „Neuen Orchester" (II. S. 39) über die Unnützlichkeit des Kanons sich aussprach; B. warf sich zum Vertheidiger der kanonischen Setzart auf, und wenn auch der Sieg theilweise auf Seiten des gelehrten Mattheson blieb, so hatte doch B. soviel Scharfsinn und Gründlichkeit in seiner Polemik entwickelt, daß ihm Mattheson seine Achtung nicht versagen konnte, ja sogar mit ihm in die freundschaftlichste Verbindung trat. Ferner sind von seinen Schriften zu nennen: „Versuch von Melodica", der auf Mattheson'schen Grundsätzen basirt ist und auch in dessen Critica Musika (B. II. S. 254) aufgenommen ist; dann „Kern melodischer Wissenschaft", ein gelehrtes Werk über das Fundament des Geschmacks und des Schönen in der musikalischen Komposition. Auch übergab er im J. 1736 dem Konsistorium in Wolfenbüttel eine Schrift, in der er die Eigenschaften eines guten Kirchenstücks auseinandersetzte, führte auch darauf eine nach seinen Grundsätzen verfertigte Kirchenkomposition mit vielem Beifall auf; jene Schrift ist auszugsweise in Mitzler's musik. Bibliothek mitgetheilt. Der Plan der musik. Gesellschaft zur Verbreitung wahrer Musikkunst, welche Mitzler 1738 in's Leben rief, ist nicht von diesem, sondern von B. ausgegangen, der schon 1725 an Mattheson die Idee zu einer solchen Gesellschaft mittheilte, welche aber damals nicht verwirklicht werden konnte. — B's. Kompositionen werden heutzutage nur noch selten angetroffen. —

Bolero, ein spanischer Nationaltanz von mäßiger Bewegung und meist in Dreiviertheil-Takt, auch öfter mit Gesang verbunden und entweder von mehreren Instrumenten oder von einer Zither allein begleitet. Die Tänzer selbst verstärken die Begleitung durch die Kastagnetten. — (Ausführlicheres über den B. findet man in der Leipz. allg. musik. Zeitung, Jahrg. 1, Nr. 25, wo auch auf einer Beilage mehrere echt-nationale Bolero-Tanzweisen beigegeben sind.) —

Bolicio, oder Bolicius, s. Wollick.

Bologna, Lorenzo, ein Opernkomponist, der um's J. 1743 in Venedig blühete.

Bologna, Michel Angelo, geb. zu Neapel im J. 1756, ein Sopranist (Kastrat) und Schüler des Konservatoriums della Pietà. 1783 war er in München an der ital. Oper angestellt, zog sich aber 1786 vom Theater zurück und soll noch 1812 gelebt haben. Er wird ebensowohl als Sänger, wie als Darsteller gerühmt.

Bombard, Bombardo, Bommart, Pommer, Baßpommer oder Brummer, ein veraltetes Holz- Blasinstrument aus dem 16. und 17. Jahrh. Es gab verschiedene Arten: 1) den Bombardone, oder großen Bombard, 10 Schuh 1 Zoll lang, mit dem Umfang vom Contra-F bis zum kleinen f; 2) den Baß-Bombard, vom großen C

Digitized by Google

bis zum eingestrichenen c; 3) den Tenorpommer, vom großen G bis zum eingestrichenen g; 4) den Altpommer, auch Bombardino und Bombardo piccolo genannt, vom kleinen g bis zum zweigestrichenen d; 5) den Diskantpommer (aus dem unsere Oboe entstand) vom kleinen f bis zum zweigestrichenen a, selbst dreigestrichenen c; 6) ein sogen. Nicolo, vom kleinen e bis zum eingestrichenen g. Das Instrument bestand aus einer Röhre, die verschiedene Klappen, 7 Tonlöcher, eine Stürze und eine Kapsel mit einem Mundloch hatte; den Namen hatte es von bombare, brummen, summen. In unseren modernen Militairmusikchören giebt es auch ein Instrument, das Bombardon heißt, aber nicht mit dem Bombard und Pommer zu verwechseln ist; es ist ein Blechinstrument, ähnlich der Baßtuba, hat drei Ventile und einen Umfang vom Contra-B bis zum eingestrichenen g. — Ferner ist Bombard auch der Name einer Orgelstimme, und zwar einer für das Pedal bestimmten 16füßigen Zungenstimme, die den Ton des oben beschriebenen Instruments nachahmen soll. —

Bombo, s. Schwärmer.

Bombykas nannten die Griechen die Klappen an den Blasinstrumenten.

Bombyx, (Griech.) die älteste Art der Schalmeyen, die schon vor Aristoteles gebräuchlich war und aus Rohr (Calamos) verfertigt wurde. Von Calamos kommt auch das französische Chalumeau her, von dem wieder das deutsche Schalmey abgeleitet ist.

Bona, Giovanni, Cardinal zu Rom, geb. zu Mondovi in Piemont im J. 1609 und gest. zu Rom am 28. (25. nach Anderen) Octbr. 1674. Man hat von ihm ein Werk: De divina Psalmodia, sive psallentis ecclesiae Harmonia. Tractatus historicus, symbolicus, asceticus, Rom 1653, auch in einer neuern Ausgabe Köln, 1677, wie in den verschiedenen Ausgaben seiner sämmtlichen Werke. Es enthält Nachrichten über die Kirchentöne, über den Kirchengesang, über die Einführung der Orgeln beim Gottesdienst u. s. w. Burney in seiner Geschichte der Musik hält die Kenntnisse des Verfassers in Betreff der Kirchen-Alterthümer für sehr oberflächlich.

Bona, Valerio, ein ital. Ordensgeistlicher und einige Zeit Kapellmeister an den Kathedralkirchen zu Vercelli und Mondovi und an St. Francesco in Mailand, geb. zu Brescia in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., ein fleißiger Komponist und theoretischer Schriftsteller. (Motetten, Messen, Madrigalen, Kanzonen u. s. w.; dann die theoretischen Schriften: Regole del Contrapunto e Composizione, brevemente raccolte da diversi Autori, operetta molto facile ed utile per i scolari principianti, Casale 1595; Esempj delli passaggi, delle consonanze e dissonanze e d'altre cose pertinente al Compositore, Mailand 1596). —

Bonasini, Signora, eine ausgezeichnete Sängerin in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., in Italien geboren, aber in Dresden für die Kunst erzogen; 1780 reiste sie in Rußland und wurde besonders am Petersburger Hofe bewundert. In ihrem 16. Jahre hatte sie sich heimlich mit einem preußischen Offizier verheirathet, der aber im baierischen Kriege blieb und als sie 1783 nach Italien zurückgekehrt war, verheirathete sie sich auf's Neue mit einem sehr reichen Manne. Reichardt, der sie 1790 in Modena auf ihrem Landsitze sah, (aber aus der öffentlichen Karriere geschieden), rühmt ihre Schönheit, Liebenswürdigkeit und die Vorzüglichkeit ihres Gesanges. Sie starb in Venedig um 1800. —

Bonagionta (spr. —schonta), Giulio, geb. zu St. Genesio um 1530, war

Digitized by Google

Musiker an San Marco in Venedig und hat von seiner Komposition drucken lassen: Canzonette veneziane e napoletane a 3 voci, Vened. 1562; il Desiderio, Madrigali a 4 e 5 voci, Vened. 1566; Motetti a 5 e 6 voci; Misse a 4 e 5 voci, Mailand 1588.

Bonanni, Filippo, ein Jesuit in Rom, geb. daselbst am 11. Jan. 1638 und gest. den 30. März 1725, hat herausgegeben: Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori, Rom 1722, das bald eine zweite vermehrte Auflage erlebte und im J. 1776 vom Abbate Cerutti mit einer gegenüberstehenden französischen Uebersetzung neu herausgegeben wurde. Das einzig Werthvolle an dem Werke sind die vielen Abbildungen von Instrumenten; die Beschreibung derselben ist aber äußerst dürftig und oberflächlich.

Bonaparte, Louis, Graf von Saint-Leu, Exkönig von Holland, dritter Bruder des großen Napoleon und Vater des jetzigen Kaisers Napoleon III. von Frankreich, geb. zu Ajaccio d. 2. Septbr. 1778, gest. in Livorno d. 25. Juli 1846, gehört insofern hierher, als auf Veranlassung einer Preisfrage der franz. Akademie: „Quelles sont les difficultés réelles, qui s'opposent à l'introduction du rhythme des Grecs et des Latins dans la poésie française" (die er selbst anonym vorgeschlagen hatte und deren Lösung ihn auch mit beschäftigte) von ihm an den gelehrten Abbate Baini (s. d.) über diesen Gegenstand sechzehn Fragen gestellt wurden, die Letzterer mit seinem Werke: „Saggio sopra l'identità de' ritmi" etc. beantwortete. Bonaparte ließ das Werk auf seine Kosten drucken und übersetzte es dann in's Französische (1820). Auch benutzte er es in einer eignen Arbeit: „Mémoire sur la versification française".

Bonasegla, Eugenie, Tochter des in Vigevano geborenen und in Mannheim den 25 März 1820 gestorbenen Musiklehrers Joseph B., erst mit dem Komiker Schüler und zum zweiten Male mit dem bekannten Schriftsteller Frhrn. von Biedenfeld verheirathet, war eine ausgezeichnete Bravoursängerin, die auf den Theatern von Karlsruhe und Kassel namentlich viel Glück gemacht hat. Ihre Schwestern: Christiane (Altistin und schon im 17. J. gest.), Margarethe, (Frau des Hofmusikus Hospodsky in München, und als Kammersängerin der Königin Caroline von Baiern gest.) und Maria (Hofsängerin bei der Herzogin von Dalberg, und dann bei der Herzogin Albertine von Würtemberg) waren ebenfalls vortreffliche Gesangskünstlerinnen, aber nur für's Konzert, da sich ihre Persönlichkeiten nicht für's Theater eigneten.

Bonaventura, mit dem Beinamen da Brescia, (weil er in dieser Stadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. geb. wurde), ein Minorit und theor. Schriftsteller. Er hat verfaßt: Breviloquium musicale, Venedig 1497, und später in noch einigen Auflagen; dann Regula musicae planae, Venedig 1500, und später in noch einigen Auflagen (auch eine in Nürnberg). Es ist in 42 Kapitel getheilt und halb lateinisch, halb italienisch geschrieben. Endlich ist noch ein Manuscript von ihm vorhanden: Brevis collectio artis musicae, quae dicitur ventura, datirt vom J. 1489.

Bonazzi, Antonio, einer der geschicktesten Violinisten Italiens zu Ende des vorigen Jahrh., geb. zu Cremona und gest. zu Mantua im J. 1802. Er war ein

Digitized by Google

leidenschaftlicher Musikalien- und Instrumentensammler und hat u. A. seinen Erben an 1000 Quartette, Quintette, Konzerte u. s. w., und 42 Violinen von Guarneri, Stradivari, Amati u. a. berühmten Meistern hinterlassen. Diese Instrumente wurden 6500 Dukaten werth geschätzt.

Bonazzi, Ferdinando, geb. 1764 zu Mailand, und Domorganist daselbst, lebte noch 1819 und war einer der besten Organisten Italiens. Den ersten Unterricht hatte er von seinem Vater und später bei Francesco Pogliani. Von seinen Kompositionen ist nichts gedruckt.

Bondineri, Michele, ital. Opernkomponist, geb. in Florenz um 1750 (nach Einigen um 1756); er war erst Opernsänger in Turin unter dem Namen Neri bis zum J. 1784, wo seine erste Oper „la serva in Contessa" in Florenz aufgeführt wurde. Für diese Stadt wurden auch alle seine übrigen Opern geschrieben, von denen die bekanntesten sind: I matrimoni in cantina, la Locandiera, le spose provenzali, la finta nobile, l'Autunno, il Maestro perseguitato, ogni disugualianza amore uguaglia, il vecchio Speziale deluso in amore. In Deutschland ist keine dieser Opern gegeben worden.

Bondioli, Giacinto, ein Dominikaner, zu Quinzano bei Brescia zu Ende des 16. Jahrh. geb, hat viel für die Kirche komponirt, z. B. Messen, Antiphonen, Litaneien, achtstimmige Psalmen u. s. w.

Bonesi, Benedetto, zu Bergamo um die Mitte des 18. Jahrh. geb., Sänger, Komponist und Lehrer, kam 1779 nach Paris, wo er als Gesanglehrer an der Comédie italienne placirt wurde; daselbst führte er 1780 seinen „Pygmalion" (Duodrama) auf und das Jahr darauf im Concert spirituel ein Oratorium „Judith", das aber nicht viel Erfolg hatte. Mehr gefielen seine kleinen Opern: La magie à la mode und le Rosier und das Ballet: Amasis. Auch als theoretischer Schriftsteller ist B. aufgetreten mit dem: Traité de la mesure et de la division du temps dans la musique et dans la poésie, Paris 1806; es ist viel Gutes in diesem Buche enthalten und mit Kenntniß geschrieben.

Bonfichi (spr. Bonfiki), Paolo, Komponist, geb. zu Livraga in der Provinz Lodi 1773 (nach Andern 1769). Er ging früh in ein Minoritenkloster und seine musikalischen Fähigkeiten verschafften ihm mehrere Ämter in seinem Orden. Nach der Aufhebung seines Klosters zog er sich nach Mailand zurück, und von da ging er (1812) nach Rom. Neben mehreren Kammermusikstücken und Sinfonien, sind es besonders seine Oratorien, die in Italien bewundert wurden, darunter z. B. la morte d'Adamo, la Nuvoletta d'Elia; il Figliuol prodigo, il Passaggio del mar rosso, la scenda di Giesù Cristo al Limbo. Er starb den 29. Decbr 1840 zu Lodi.

Bonfigli (spr. Bonfilji), Anotonio, Sänger, geb. zu Lucca den 26. Decbr. 1794, trat in seinem achtzehnten Jahre zum ersten Male auf und zwar in Mailand auf dem Teatro Rè; darauf sang er auf den meisten größeren Bühnen des übrigen Italiens, war wieder in Mailand auf dem Theater Carcano engagirt und ging endlich nach Dresden an die ital. Oper. (Ital. Arietten und sechs deutsche Lieder). —

Bonfigli, (. . . .), ebenfalls Sänger, und zwar Tenorist, der besonders in der Zeit von 1834 an in Italien Furore machte durch seine Fertigkeit sowohl, wie durch Annehmlichkeit der Stimme. Geboren ist er 1806 in Neapel.

Digitized by Google

Bonhomius, Peter, Kanonikus an der Kirche des heil. Kreuzes in Lüttich, zu Anfang des 17. Jahrh., hat Kirchensachen komponirt, darunter: Melodiae sacrae, quas vulgo mutetas appellant etc., fünf bis neunstimmig; Missae 12 voc. Die ersteren sind in Frankfurt a/M. 1603 und die anderen in Antwerpen 1617 gedruckt.

Boni, Gabriel, geb. zu St. Flour, war Lehrer der Chorknaben zu St. Etienne in Toulouse im 16. Jahrh. Er hat die Sonette des Ronsard vierstimmig komponirt, dann auch die Quatrains des Sieur de Pibrac drei, vier, fünf und sechsstimmig, und Psalmen zu zwölf Stimmen.

Boni, Gaetano, ein ital. Opernkomponist, von dem 1720 in Rom die Oper „Tito Manlio" aufgeführt worden ist.

Boniventi, Giuseppe, auch Boneventi geschrieben, dramatischer Komponist, geb. zu Venedig, lebte zu Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. Seine Opern hatten vielen Beifall und führen wir einige davon an: Il gran Macedone, l'Almerinda, Almira, la vittoria nella costanza, Endimione, Circe delusa, Armida al campo, Arianna abbandonata u. s. w.

Bonnay, (spr. Bonnäh), François, Violinist am Orchester der großen Oper in Paris, im J. 1787, hat folgende drei kleine Opern auf dem Theater Beaujolais aufführen lassen: les deux jaloux, les curieux punis, la fête de l'arquebuse.

Bonnet, Jaques, Parlaments-Zahlmeister zu Paris, geb. daselbst um 1644 und gest. 1724, ist der Herausgeber und Vollender der von seinem Onkel, dem Abbé Bourdelot, und von seinem Bruder Pierre Bonnet angefangenen Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent, Paris 1715 (später noch einige Ausgaben). Ferner hat er eine Histoire de la danse sacrée et profane, Paris 1723 drucken lassen.

Bono, Joseph, kaiserl. Kapellm. und Kammerkomponist in Wien, geb. daselbst 1710, war der Sohn eines Läufers von Karl VI. und war es auch dieser kunstliebende Fürst, der ihn nach Italien schickte, um daselbst sich auszubilden. 1740 kehrte er zurück und verwaltete seine oben angeführten Aemter bis zu seinem Tode, im April 1788. Von seinen Opern werden gerühmt: Ezio, il vero Omaggio, il Rè pastore, l'isola disabitata, l'Eroe Cinese, il Natale di Giove u. s. w.; außerdem die Oratorien: Isacco und San Paolo in Atene. Er war auch ein guter Gesanglehrer und hat namentlich die zu ihrer Zeit berühmte Therese Teiber gebildet. Uebrigens ist er derselbe, den Dittersdorf in seiner Lebensbeschreibung irrig Bonno nennt. —

Bonoldi, Claudio, ein guter Tenorist, geb. zu Piacenza gegen das Ende des vorigen Jahrh. Er sang auf den größeren ital. Bühnen mit Erfolg und trat auch 1823 in Paris auf, doch gefiel er daselbst weniger. Seit 1828 hat er sich von der Bühne zurückgezogen und lebt in Mailand als Gesanglehrer.

Bonometti, Giovanni Batista, ein zu Anfang des 17. Jahrh. sehr berühmter Komponist; er ist aus Bergamo gebürtig und heißt daher auch öfter Bergameno. Er selbst nannte sich auch öfter Buonamente. 1615 war er in Diensten des Erzherzogs Ferdinand in Wien, und das erste Werk, das ihm eine gewisse Berühmtheit brachte, war der „Parnassus musicus Ferdinandaeus etc.", eine große Sammlung ein- bis fünfstimmiger Motetten von den bewährtesten Komponisten seiner Zeit.

Digitized by Google

Nachher erschienen auch von ihm mehrere Violin-Trio's, Galliarden und Korrenten für 2 Violinen und Baß.

Bonomi, Pietro, ein Komponist aus der römischen Schule und Sänger an der päpstlichen Kapelle, geb. in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. 1607 veröffentlichte er eine Sammlung achtstimmiger Motetten und später ein Buch Psalmen, ebenfalls achtstimmig.

Bononcini, s. Buononcini.

Bonora, Ferdinand Wilhelm, geb. 1775 zu Weidenau in österr. Schlesien, kam als Sängerknabe in die Kapelle des Fürstbischofs Grafen von Schafgotsch nach Johannisberg, die unter Dittersdorf's Leitung stand. Letzterer wurde auch sein erster Lehrer im Generalbaß und in der Komposition und hatte viel Zuneigung für den talentvollen Knaben. Dennoch, trotz der ausgesprochensten Befähigung zur Tonkunst, war er nicht zum Musiker ex professo bestimmt; er studirte in Olmütz Philosophie und in Wien Jura, wurde 1797 als Praktikant im Hofkriegsrathe angestellt, kam nach mehreren anderen Anstellungen in diesem Departement zu der Militair-Administration in Peterwardein, Grätz und an das Generalkommando in Lemberg, und 1818 endlich als Kanzleidirektor nach Padua, wo er den 26. März 1825 nach kurzer Krankheit starb. — Er hat vielerlei komponirt z. B. über hundert Lieder, mehrere Psalmen, Balladen, vierstimmige Männergesänge, ein Octett für Violine, Viola, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn, Violoncello und Kontrabaß, ein Kyrie, ein Violonquartett, Konzertante für Horn u. s. w.; dann auch drei Opern: Rolands Knappen, Der Brief an sich selbst, Das Weibchen am Schneeberge.

Bonporti, Francesco Antonio, aus edlem Geschlechte und kaiserl. österreichischer Rath, zu Trient um 1660 geb., ein vortrefflicher Dilettant, der eine Masse komponirt hat, z. B. Sonaten für zwei Violinen und Baß, Motetten für Sopransolo und 2 Violinen, Konzerte, Ballete für die Violine, Solo und Kontinuo, 100 Menuetten für Violine und Baß u. s. w.

Bontempi, Alessandro, ital. Komponist, zu Ende des 16. oder zu Anfang des 17. Jahrh. lebend, von dem man einige Sachen in Bonometti's „Parnassus musicus Ferdinandaeus" findet.

Bontempi, Giovanni Andrea, mit dem Beinamen Angelini, Sänger (Castrat), Komponist und Schriftsteller, geb. zu Perugia um 1630 und Schüler des Virgilio Mazocchi, päpstlichen Kapellmeisters. Seine Stimme mußte wahrscheinlich bei zunehmendem Alter nicht so gut ausgefallen sein, als man wohl dachte, und darum warf er sich mit größtem Eifer auf das Studium der Theorie und Komposition. Zeitgenossen rechnen ihn zu den kunstreichsten und gelehrtesten Musikern. Nachdem er in Rom und Venedig an einigen Kirchen als Kapellmeister angestellt gewesen war, ging er in die Dienste des Markgrafen Christian Ernst von Brandenburg und dann 1660 in die des Kurfürsten Georg II. von Sachsen; 1694 kehrte er nach Perugia zurück und lebte noch daselbst nach 1697. Außer seinen musikalischen Fähigkeiten besaß er auch sonst noch viele und ausgezeichnete Kenntnisse; so schrieb er eine „Istoria della Ribellione d'Ungheria", die er 1672 dem Kurfürsten überreichte, und die diesem so wohl gefiel, daß er ihm den Auftrag gab, die Geschichte des Ursprungs des Hauses Sachsen zu schreiben. Die Vollendung des Werkes erlebte der Kurfürst nicht mehr,

Digitized by Google

denn es kam erst 1697 in Perugia heraus (und der Kurfürst starb schon 1675); der Titel ist: Del Origine de' Sassoni. Von seinen Kompositionen sind zu nennen: die Oper il Paride, deren Text er auch zugleich gedichtet hat, und über die Mattheson in der Crit. Mus. Theil I. pag. 20. ausführliche Nachrichten ertheilt; dann ein Oratorium über die Geschichte und das Martyrium des heil. Emilian, Bischofs von Trevi, zu dem er ebenfalls den Text verfaßt hat. Von theoretischen Schriften B's. ist vorhanden: Nova quatuor vocibus componendi Methodus, qua Musicae Artis plane nescius ad compositionem accedere potest, Dresden 1660; Tractatus, in quo demonstrantur occultae convenientiae sonorum systematis participati, Bologna 1690; Istoria della musica, nella quale si ha piena cognizione della teoria e della prattica antica della musica armonica, Perugia 1695. B. sucht u. A. hierin darzuthun, daß die Alten die Harmonie in unserm Sinne nicht gekannt haben.

Bonus, Petrus, ein Lautenist, der um's J. 1490 zu Ferrara blühte. Er wurde unmäßig gefeiert, und Beroaldus hat ein Gedicht auf ihn gemacht, worin er über Orpheus, Arion, Amphion u. s. w. erhoben wird.

Boom, Johann, ein ausgezeichneter Flötist und guter Komponist für sein Instrument, geb. zu Rotterdam im J. 1773. Er war in der Kapelle des Königs Louis Bonaparte von Holland angestellt, und reiste in den Jahren 1809—10 auch in Deutschland. (Fantasien, Polonaisen, Variationen, Duo's u. s. w.)

Boom, J. van, geb. 1808 in Utrecht, ein bedeutender Pianist und guter Komponist. In seinem 16. Jahre reiste er nach Stockholm, und machte durch seine Virtuosität ein solches Aufsehen, daß man ihn veranlaßte, sich daselbst zu fixiren; so lebt er denn unsers Wissens jetzt noch in Stockholm. (Sinfonien, Ouverturen, Pianofortesachen, Trio's, Quartette, auch einige Opern.)

Borchgrevinck, Melchior, Hoforganist zu Kopenhagen, war zu Anfang des 17. Jahrh. als Komponist berühmt. Von seinen Sachen sind jedoch nur einige Madrigalen auf unsere Zeit gelangt, die sich in einer von ihm herausgegebenen Sammlung Madrigalen von etwa 30 der bewährtesten Komponisten mit befinden. Die Sammlung führt den Titel: Giardino nuovo bellissimo di vari fiori musicali sceltissimi, il primo libro de Madrigali a 5 voci, Kopenhagen 1605, zweites Buch 1606. — Die Komponisten-Namen sind in Gerber's Tonkünstler-Lexikon angeführt.

Borde, Jean Baptiste la, Jesuit, der nach Aufhebung seines Ordens in Frankreich Pfarrer in la Colancelle im Nivernois wurde, wo er auch 1777 starb. Er erfand 1759 in Paris eine Art von elektrischem Klavier oder vielmehr Glockenspiel, bei dem durch den Druck von Tasten vermittels des elektrischen Fluidums Klöppel in geschwinde, zitternde Bewegung gesetzt werden, die an zwei Glocken anschlugen, und zwar so lange, als man die Tasten niedergedrückt hielt. Er hat das Instrument auch beschrieben in einer Schrift unter dem Titel: Le clavecin électrique, avec une nouvelle théorie du mécanisme et des phénomènes de l'électricité, Paris 1761, die Forkel in seiner mus. Literatur auch ausgezogen hat.

Borde, Jean Benjamin de la, gewöhnlich Laborde geschrieben, geb. zu Paris den 5. Septbr. 1734, aus einer sehr reichen Familie, erhielt eine glänzende Erzie-

hung und lernte frühzeitig Musik. Auf der Violine war Dauvergne, und in der Komposition Rameau sein Lehrer. Er war zwar zum Finanzfach bestimmt, wollte aber zuvor eine Hofkarriere machen, und wurde Kammerdiener Ludwig's XV., sein Günstling und später sogar Gouverneur des Louvre. Nachher trat er in die Gesellschaft der Generalpächter, führte ein glänzendes Leben und machte große Reisen und Spekulationen; die Gewagtheit der letzteren brachte ihn oft in die bedenklichsten Lagen, immer aber wußte er durch sein erfinderisches Genie sich herauszuwickeln und seinen Ruin abzuwenden. Nach dem Tode Ludwigs XV. verheirathete er sich und führte ein ruhigeres und geregelteres Leben, beschäftigte sich auch eifrig mit Studien mancherlei Art. Die Revolution hatte ihn eines Theils seines Vermögens beraubt, und theils um billiger zu leben, theils um den Verfolgungen der Revolutionärs zu entgehen, zog er sich in die Normandie zurück. Sein Aufenthaltsort aber wurde entdeckt, er selbst wurde arretirt, nach Paris zurückgebracht und am 4. Thermidor des Jahres II. (22. Juli 1794), 5 Tage vor dem Sturze Robespierre's, guillotinirt. — Zuerst trat B. als Komponist mit mehreren komischen Opern auf (man spricht sogar von 28 derselben), z. B. Gilles garcon peintre, les troi Déesses rivales, la fête de Jupiter, Annette et Lubin, Amphion, la cinquantaine, Amadis 2c.; dann publicirte er auch Gesänge für eine und mehrere Singstimmen; welche musikalischen Erzeugnisse aber alle sehr flach und mittelmäßig sind, und u. A. von Grimm in dessen Correspondance littéraire arg mitgenommen werden. Bei weitem wichtiger ist sein bekanntes Werk: Essai sur la musique ancienne et moderne, Paris 1780, wenngleich nicht zu leugnen ist, daß das Material in demselben ohne Kritik und Sichtung aufgehäuft ist, und daß man an vielen Stellen Fehlern und Sorglosigkeiten begegnet. Hauptmitarbeiter an dem Essai sollen übrigens ein gewisser Bêche und der Abbé Roussier (letzterer namentlich für das Theoretische) gewesen sein. Als Supplement ließ B. ein Mémoire sur les proportions musicales, le genre enharmonique des Grecs et celui des modernes mit Bemerkungen von Vandermonde und Roussier, Paris 1781, folgen. Endlich kennt man noch von B. Mémoires historiques sur Raoul de Coucy avec un recueil de ses chansons en vieux langage, et la traduction de l'ancienne musique, Paris 1781.

Bordier, (spr. Bordjeh), Louis Charles, Musikmeister an der Kirche des Innocens zu Paris, daselbst um 1700 geb und 1764 gest., hat sich durch mehrere didaktische Werke bekannt gemacht, z. B. durch eine Nouvelle Méthode de musique pratique à l'usage de ceux, qui voulent chanter et lire la musique comme elle est écrite, Paris 1760. Im J. 1781 erschien das Werk in einer etwas veränderten Ausgabe unter dem Titel: Méthode pour la voix; nach B's. Tode erschien noch ein Traité de Composition von ihm, (Paris 1770), mehr eine Akkordenlehre nach Rameau's System.

Bordogni, (spr. Bordonji), Marco, einer der ausgezeichnetsten Gesanglehrer der neuern Zeit, geb. in dem Dorfe Gazzanina (bei Bergamo?) wahrscheinlich um 1788. Er machte seine Studien unter Simon Mayr in Bergamo, sang in der Kirche, und später als Tenorist auf den Theatern Rè und Carcano in Mailand, und auf verschiedenen anderen italienischen Bühnen. Im J. 1819 wurde er in Paris an der ital. Oper engagirt und 1820 erhielt er die Stelle als Gesangsprofessor am

Digitized by Google

Konservatorium; vom Theater hat er sich erst im J. 1833 gänzlich zurückgezogen. Er hat viele vortreffliche Schüler und Schülerinnen gebildet; von letzteren nennen wir nur Mad. Damoreau-Cinti und Mlle. Falcon. Als ausgezeichnet sind seine 36 Vokalisen bekannt, die in Frankreich und Deutschland in mehreren Ausgaben erschienen sind; auch soll er eine Oper: la Mascara fortunata, und zwar in Barcelona geschrieben haben. Als Sänger hat er sich mehr durch Geschmack und vortreffliche Manier, als durch Kraft der Stimme und dramatische Lebendigkeit des Vortrags ausgezeichnet.

Bordoni, Faustina, s. Hasse.

Bordun, oder Bourdon, bezeichnet die tiefste der gedeckten Flötenstimmen in der Orgel; man konstruirt sie zu 16 oder 8 Fußton, sowohl für Manual wie Pedal, für letzteres sogar auch zu 32 Fußton, wo sie dann Bordunsubbaß heißt. Ferner bedeutet B. die tiefste, fortklingende Pfeife des Dudelsacks, dann auch einen sogenannten Hummelbaß (s. d.), der beständig einen und denselben Ton hören läßt, und endlich wurde auch vor Zeiten die tiefste Saite der Geigeninstrnmente darunter verstanden.

Borem, ist der veraltete Name des Klein-Gedackt in der Orgel.

Boretti, Giovanni Andrea, Kapellmeister am Hofe zu Parma und dramatischer Komponist, geb. um 1640 zu Rom, von dem man mehrere ernste Opern kennt, z. B. Zenobia, Alessandro amante, Eliogabale, Marcello in Siracusa, Ercole in Tebe u. s. w.

Borghese, Antonio, Komponist, geb. in Rom, kam um 1777 nach Paris, und ließ zuerst daselbst Violinduo's und Sonaten für Klavier und Violine erscheinen; 1787 ließ er dann auf dem Theater Beaujolais eine kleine Oper: la Bazoche, aufführen. In Deutschland wurde auch von ihm eine Oper: „der unvermuthete, glückliche Augenblick" gegeben. Endlich hat man von ihm auch ein theoretisches Werk unter dem Titel: L'art musical, ramené à ses vrais principes, ou Lettres de B. à Julie, Paris 1786.

Borghi, Giovanni Batista, geb. zu Orvieto um 1740 und gest. zu Anfang des jetzigen Jahrh., ein guter Kirchen- und Opernkomponist, und 1770 Kapellmeister an der Santa Casa in Loretto. Seine Oper: Ciro riconosciuto wurde 1771 in Venedig gegeben, mißfiel aber gänzlich; früher schon hatte er Alessandro in Armenia komponirt (1768). Die späteren Opern aber, z. B. Eumene, Ricimero, la Donna instabile, Piramo e Tisbe, Olympiade, la morte di Semiramide, machten ungemeines Glück. 1797 war B. auch in Wien, ließ daselbst seine Semiramis aufführen, und ging von da nach Rußland, von wo er 1800 in sein Vaterland zurückkehrte. Er wird als ein verständiger und dabei fantasiereicher Komponist gerühmt, und auch seine Kirchenkompositionen — Messen, Litaneien, Lamentationen, ein Dixit und Laudate zu 5 Stimmen u. s. w. — wurden geschätzt.

Borghi, Luigi, geschickter Violinspieler und Komponist, Schüler Pugnani's, war um 1780 in London sehr angesehen. Er hat Sonaten für die Violine mit Baß, Konzerte und Solo's für Violine, Duetten für 2 Violinen, für Violine u. Bratsche, für Violine und Violoncello, Sinfonien und italienische Kanzonetten komponirt. Gestorben ist er 1806. — Seine Frau, Marianne, eine geborene Casentini, war als

Digitized by Google

Opernsängerin, und nachdem sie sich von der Bühne zurückgezogen hatte, als Gesanglehrerin in London sehr geschätzt.

Borgo, Cesare, geb. um die Mitte des 16. Jahrh. in Mailand, war Kapellmeister am Dom daselbst; man hat von ihm: Messen zu 8 Stimmen, Kanzonetten zu 3, und Canzoni alla francese zu 4 Stimmen. Einige Stücke von B. findet man in Bonometti's Parnassus mus. Ferd.

Borgognini, (spr. Borgonjini), Bernardo, ein Opernkomponist zu Venedig im Anfang des 18. Jahrh.; 1700 wurde eine Oper, la Nicopoli, in genannter Stadt aufgeführt.

Borgondio, Gentile, zu Brescia im J. 1780 geb., aus einer adligen Familie, eine der ausgezeichnetsten Contr'altistinnen der neuern Zeit. Sie betrat die Bühne in Modena, und sang bis zum J. 1815 auf verschiedenen italienischen Bühnen; dann kam sie nach München, und von da auf drei Jahre nach Wien. Nach Ablauf ihres Engagements machte sie eine Reise nach Rußland, wo sie ungemeinen Beifall hatte; doch scheint das Klima ihrer Stimme geschadet zu haben, denn als sie nach ihrer Rückkunft in Paris und London sang, hatte sie nur geringen Erfolg. Im J. 1824 war sie in London, seit dieser Zeit aber hat man nichts wieder von ihr gehört.

Bornhardt, J. H. C., Klavier- und Guitarrevirtuos und Lehrer in Braunschweig, zugleich ein früher sehr geschätzter Liederkomponist. Er ist in genannter Stadt um 1776 geboren, und hat sehr viel komponirt, z. B. eine Menge Potpourri's, Divertissements, Variationen für Guitarre allein und mit Begleitung anderer Instrumente, Sonaten, Sonatinen, Variationen, Uebungen für Pianoforte, Violinduo's, Tänze u. s. w.; von seinen unzähligen Liedern sind anzuführen: „Leier und Schwert" von Körner, „Ode an die Unschuld", „der Mensch" von Schiller, „der Abschied", (Amanda! Du weinst), ein Stück, das zu seiner Zeit Beethoven's „Adelaide" an die Seite gesetzt wurde. Außerdem hat B. noch die Opern „Sultan Wampum" und „der Eremit auf Formentera" komponirt, und zwei Guitarren- und eine Pianoforte-Schule verfaßt.

Boroni, Antonio, geb. zu Rom 1738, ein sehr geschätzter ital. Komponist des vorigen Jahrh., zuerst Schüler des Padre Martini, und dann des Konservatoriums della Pietà in Neapel. Seine ersten Opern wurden in Venedig aufgeführt; es waren: l'amore in musica, la notte critica, Alessandro in Armenia, Sofonisba, le Villeggiatrice ridicole. 1764 ging er nach Prag, wo er seine Oper Siroe aufführte, dann im folgenden Jahre nach Dresden, wo er la Moda, il Carnevale und le Orfane Svizzere gab, und 1770 wurde er Kapellmeister des Herzogs von Würtemberg, als welcher er 10 Jahre in Stuttgart blieb, und die Opern Ricimero, la Donna instabile, Eumene und Artaserse schrieb. 1780 kehrte er nach Italien zurück, wurde 1785 Kapellmeister an St. Peter in Rom, und starb als solcher im J. 1797. Reichardt lernte ihn 1792 in Rom kennen, und sein Urtheil namentlich über seine komischen Opern, wie über seine verständige Benutzung der Blasinstrumente lautet sehr günstig; auch hat er ein im alten Kirchenstyl komponirtes Miserere von B. mit nach Deutschland gebracht, das auf die Güte seiner übrigen Kirchenkompositionen schließen läßt.

Digitized by Google

Borroni, Antonio, ein Komponist aus der römischen Schule, um die Mitte des 17. Jahrh.; er war Einer von den Ersten, der den sogenannten stilo osservato des Palestrina und seiner Zeitgenossen aufgab, und einen reichern, schmuckvollern setzte. Als ein Meisterstück von ihm wird die Motette Diripusti vincula mea angeführt.

Borschitzky, Franz, Mitglied der kaiserl. Hofkapelle in Wien, geb. 1794 zu Reisenmarkt in Unterösterreich, woselbst sein Vater Schullehrer war. Von diesem hatte er auch bis zum zehnten Jahre den ersten musikalischen Unterricht, und kam nach dieser Zeit als Sängerknabe in die Abtei Heiligen-Kreuz, wo er 5 Jahre blieb. Darauf besuchte er das Gymnasium zu Wiener-Neustadt, und blieb daselbst bis zum einundzwanzigsten Jahre. Mittlerweile hatte sich seine Stimme zu einem kräftigen, sonoren Baß ausgebildet, und er ging, um daraus Nutzen zu ziehen, im J. 1816 nach Wien; hier wurde er als Chorist bei der kaiserl. Oper angestellt, studirte fleißig und aufmerksam, nahm durch fleißiges Hören gerade in Wien anwesender guter ital. Sänger deren gute Manier an, und konnte im J. 1822 die Stelle eines ersten Bassisten in Pesth annehmen und genügend ausfüllen. Vier Jahre später kam er in gleicher Eigenschaft an das Kärnthnerthor-Theater in Wien, und 1829 erhielt er nach Weinmüller's Ableben die Stelle als Hofkapellsänger. Im J. 1832 gab er sein Engagement am Kärnthnerthor-Theater auf und ging an's Josephstädter.

Bortniansky, Dimitri, geb. in einem Dorfe der Ukraine im J. 1752, ein berühmter russischer Kirchenkomponist. Der Edelmann, dem das Dorf gehörte, wurde auf B's. musikalisches Talent aufmerksam, schickte ihn zuerst nach Moskau, um zu studiren, und dann nach Italien, um sich auszubilden. In Venedig wurde er Galuppi's Schüler, und Einige wollen behaupten, daß er um 1780 in Mailand habe Opern von seiner Komposition aufführen lassen; doch scheint dies ein Irrthum, da in den ital. Theater-Almanachs von dieser Zeit sein Name nicht zu finden ist. Um 1782 kehrte B. nach Rußland zurück und wurde Direktor der kaiserl. Sängerkapelle; für diese nun komponirte er eine Menge von Stücken, die nach Allem, was man davon hört, eine Vermischung des alt-italienischen Kirchenstyles mit dem in der griechischen Kirche üblichen traditionellen Psalmodiren zu sein scheint. Von diesen Sachen, die allseitig als ganz eigenthümlich wirkend geschildert werden, ist nichts gedruckt; der Berliner Domchor singt zwar einige von B's. Kirchenstücken, aber diese sind reine Nachahmungen älterer katholischer Sachen a Capella, und gehören wohl nicht in die erst angeführte Kategorie, wenn nicht durch die bloße Art der Ausführung von Seiten der Petersburger Kapelle überhaupt aus den Sachen etwas Besonderes und Unterschiedenes gemacht wird. Noch ist zu erwähnen, daß B. vom Kaiser Alexander zum Staatsrath ernannt worden ist, und als solcher den 9. Octbr. 1825 in Petersburg starb.

Bortolazzi, Bartolomeo, Virtuos auf der Mandoline und Guitarre, geb. zu Venedig im J. 1773. Von 1803—5 reiste er in Deutschland, und überall, wo er sich hören ließ, war man erstaunt über die Art und Weise, wie er das kleine und beschränkte Instrument der Mandoline durch seine Fertigkeit und geistvolle Behandlung zur Geltung zu bringen verstand. Er hat auch Mancherlei für seine Instrumente komponirt: Variationen für Mandoline und Guitarre, Fantasien, Rondo's, Varia-

Digitized by Google

tionen für Guitarre allein, oder für Guitarre, Violine, Pianoforte und Mandoline, Sonate für Guitarre und Piano, ital. und deutsche Lieder mit Guitarrebegleitung u. s. w.; dann hat er auch eine Mandolin- und eine Guitarrenschule verfaßt.

Borzio, Carlo, Kapellmeister zu Lodi, am Ende des 17. Jahrh., hat Vieles für die Kirche geschrieben, was zu seiner Zeit sehr geschätzt war. Auch hat er Opern (z. B. „Narciß") in den Jahren 1676 und 94 in Venedig und Bologna aufführen lassen.

Bos, Lambertus, ein bedeutender Philologe, 1670 in einem Städtchen in Friesland geb., und den 3. Jan. 1717 als Professor der griech. Sprache an der Universität Franecker gest., verfaßte eine Schrift: Antiquitatum graecarum, praecipue atticarum, descriptio brevis, Franecker 1714, in der auch mancherlei auf die Musik der Griechen Bezügliches vorkommt.

Bosello, Anna, nachher. Mad. Morichelli, eine ihrer Zeit sehr hochgeschätzte Sängerin, geb. 1759 bei Florenz. In dieser Stadt wurde sie auch gebildet, und trat auch daselbst zum ersten Male auf. 1781 machte sie eine Reise nach Deutschland, und war von 1782—85 in Wien engagirt; nach dieser Zeit war sie wieder an mehreren Bühnen in Italien, und in den Jahren 1791 u. 92 sang sie in Paris. Ihre Einnahmen waren immer so bedeutend gewesen, daß sie im Stande war, sich im J. 1793 mit einem sehr ansehnlichen Vermögen von der Bühne zurückzuziehen. Sie lebte, mit einem gewissen Morichelli verheirathet, in behaglicher Muße an mehreren Orten Oberitaliens, bis die im J. 1797 ausgebrochenen Kriegsunruhen sie des größten Theils ihres Vermögens beraubten und sie zwang, noch einmal die Breter zu betreten. So war sie im J. 1800 als Primadonna wieder in Triest engagirt, und wurde mit Enthusiasmus aufgenommen; aber das Publikum sollte sich der vortrefflichen Künstlerin nicht lange erfreuen; denn gleich nach ihrem ersten Auftreten wurde sie krank, und starb am 30. Oct. des Jahres 1800. Merkwürdig war die Bestimmung in ihrem Testamente, nach dem sie dem damaligen ersten Konsul Bonaparte mehrere Tausend Francs vermachte. Daß sie die Lehrerin der berühmten Catalani war, wollen wir noch schließlich bemerken.

Bosi, oder Bossi, geb. zu Ferrara im J. 1773 (nach Anderen schon um 1760), ging in den neunziger Jahren nach London, und machte sich durch die Musiken zu mehreren Ballets, z. B. Little Peggy's Love, l'Amant Statue und Acis and Galatea, bekannt und beliebt. Er starb in London 1807 (nach Anderen 1802) im Schuldgefängniß.

Botgorscheck, Karoline, geb. den 21. Mai 1815 in Wien, eine vorzügliche Altistin und königl. sächs. Hofsängerin. Den ersten Gesangunterricht hatte sie im Wiener Konservatorium, dann bei Mozatti und Cicimarra, und später in Dresden, als sie schon daselbst engagirt war (im J. 1836), noch bei Mieksch. Sie trat zuerst 1832 in Wien auf die Bühne, und sang auf den bedeutenderen Theatern Deutschlands mit großem Erfolg.

Botgorscheck, Franz, Bruder der Vorigen, geb. in Wien den 23. Mai 1812, Flötist am Hofoperntheater in genannter Stadt bis zum J. 1837, nach welcher Zeit er keine feste Anstellung hatte und nur Konzertreisen machte, auf denen seine Virtuosität die entschiedenste Anerkennung fand. Seine Ausbildung erhielt er erst auf dem

Digitized by Google

Wiener Konservatorium, speciell unter Bogner, und später von einem Schüler des letztern, Aloys Hirsch; sein erstes Konzert gab er 1833.

Bott, Jean Joseph, geb. 1826 in Kassel, bedeutender Violinspieler und guter Komponist, Schüler von Spohr und erster Stipendiat der Frankfurter Mozartstiftung. 1849 wurde er Hofkonzertmeister in Kassel und später zweiter Kapellmeister; aus dieser Stelle ist er jedoch in diesem Jahre (1856), in Folge einer Differenz mit der Intendanz des Theaters geschieden. (Konzerte und Salonkompositionen für Violine, auch Pianofortesachen und eine Oper „der Unbekannte" (Text von Biberhofer), die im vergangenen Jahre in Kassel zur Aufführung gekommen ist.)

Bottifanga, Giulio Cesare, ein Universal-Genie, geb. zu Orvieto, das besonders zu Ende des 16. und Anfangs des 17. Jahrh. Aufsehen erregte, denn B. war berühmter Virtuose auf fast allen damals gangbaren Instrumenten, gewandter Dichter, geschickter Maler, Instrumentenmacher, Goldschmied und — sein eigner Schuster und Schneider sogar. Von seiner praktischen Fertigkeit wird als Beispiel erzählt, daß er mit der einen Hand die Flöte douce haltend auf derselben gespielt und mit der andern auf einem Klavierinstrument sich begleitet habe. (S. Erythräus in dessen Pinakoth.) Auch hat er ein Klaviecymbel erfunden, dessen Einrichtung als sehr kunstvoll gerühmt wurde, aber nicht bekannt geworden ist. Er starb im J. 1626 in Rom.

Boucher, (spr. Buscheh), Alexandre Jean, ein Violinspieler, der durch seine ungemeine Fertigkeit ebensoviel Staunen und Bewunderung, als durch die charlatanartige Verwendung derselben Unwillen erregte und von dem man gesagt hat, daß er der erste Violinspieler der Welt sein könnte, wenn er es nicht vorzöge, der bizarreste zu sein; ebenso wie in der Kunst war es auch im Leben die Sonderbarkeit und Wunderlichkeit, der er vorzugsweise nachhing. Geboren wurde er den 11. April 1770 in Paris und seine Fähigkeiten entwickelten sich so schnell, daß er in seinem 6. Jahre schon bei Hofe, und im 8. im Concert spirituel seine Fertigkeit bewundern lassen konnte. Bis zu seinem 17. Jahre mußte er sich bei der Armuth seiner Eltern sehr kümmerlich durch Spielen auf Tanzböden und in kleinen Theaterorchestern ernähren, ja er trat sogar auf dem Théâtre de la Cité in der Rolle eines Fiedlers auf, und ließ sich viele Abende hintereinander in dem possenhaften Stücke durch seine tollen Streiche von einem nicht sehr gewählten Publikum belachen. In der Revolution zeichnete er sich als Militair durch Muth und Tapferkeit aus, und nachher, als es ihm nicht gelingen wollte, in Paris eine ordentliche Beschäftigung zu finden, ging er nach Spanien, und Karl IV. stellte ihn als Solo-Violinisten in seiner Kapelle an. Ungefähr im J. 1808 kehrte er wieder nach Frankreich zurück, ließ sich in Konzerten hören, verheirathete sich mit Céleste Gallyot, einer ausgezeichneten Harfenvirtuosin, und begab sich mit dieser wieder auf Reisen. So gingen sie 1814 nach England, und es kam der Fall vor, daß bei der Ankunft in Dover die Zollbeamten B's. Geige, als nicht deklarirt, confisciren wollten; schnell danach greifend spielte er aber das God save the King mit Variationen, und die vorher Unerbittlichen ließen ihn mit seinem Instrument in Frieden ziehen. Um 1820 hielt er sich wieder einige Zeit in Paris auf, ging dann nach Rußland, war 1825 und 26 in Deutschland, und kehrte 1827 über Italien nach Frankreich zurück. Seine Aehnlichkeit mit Napoleon, die

Digitized by Google

er durch Nachahmung von dessen Gang, Haltung, Blick u. s. w. noch täuschender zu machen wußte, sei hier noch erwähnt. (Von seinen Kompositionen sind nur einige Konzerte, Rondo's und Variationen bekannt geworden.)

Boucher, Celeste, s. vor. Artikel.

Bouffon, s. Buffo.

Boulanger, (spr. Bulangscheh), nachherige Mad. Halligner, Marie Julie, geb. zu Paris den 29. Jan. 1786, eine vortreffliche Sängerin, namentlich im Soubrettenfach. Sie war Schülerin des Pariser Konservatoriums, dann Plantade's und Garat's, und debutirte im J. 1811 an der Opera-comique. Im J. 1835 hat sie sich mit Pension von der Bühne zurückgezogen.

Boulenger, (spr. Bulangscheh), Julius Caesar, Jesuit, geb. 1558 zu Loudun, und gest. 1628 zu Cahors, war ein sehr gelehrter Mann und hat ein gutes Werk: de Theatro, (Troyes 1603, auch in seinen sämmtlichen Werken, Lyon 1621) herausgegeben, in dessen zweitem Theile namentlich er von den scenischen Spielen der Alten, nebst deren Musik und Instrumenten spricht.

Bourdelot, Pierre, Abbé, geb. zu Sens im J. 1610, gest. d. 9. Febr. 1685, ist derjenige, welcher die Materialien zu der Geschichte der Musik zusammengetragen hat, die von den beiden Bonnet's, seinen Neffen (s. Bonnet), vollendet und herausgegeben worden ist. Er war Arzt und hieß eigentlich Michon; der Name B. wurde ihm von seinem Oheim gegeben, der seine Studien leitete. 1651 wurde er zur Königin Christine nach Stockholm berufen, die gefährlich erkrankt war; er heilte sie, und erhielt nach seiner Rückkehr nach Frankreich die Abtei Macé, ohne jedoch die Weihen empfangen zu haben, daher hieß er denn auch Abt B.

Bourdon, s. Bordun.

Bourges, (spr. Bursch'), Clementine de, eine Komponistin und zugleich Gelehrte, blühte zu Lyon um's J. 1555, und war ungemein geschätzt, auch wegen ihrer Virtuosität auf mehreren Instrumenten. Sie hatte sich mit einem Offizier, Jean de Peyrat verlobt, der aber in einem Gefechte mit den Protestanten blieb; aus Gram darüber starb auch sie schon im folgenden Jahre, den 30. Sept. 1561. In Jakob Paix's Orgeltabulatur-Buch befindet sich neben Kompositionen von Orlando Lasso, Walther, Senfel u. s. w. auch ein vierstimmiger Gesang von ihrer Komposition: Da bei rami rc.

Bournonville, (spr. Bournongwill'), Jean Valentin, geb. zu Noyon um 1585, erst Kapellmeister in Rouen, Evreux, St. Quentin, Abbeville, und dann endlich im J. 1620 an der Kathedrale zu Amiens, einer der besten Komponisten und Organisten unter der Regierung Ludwig XIII. Er hatte auch eine Musikschule gegründet, aus der verschiedene ausgezeichnete Künstler hervorgegangen sind, z. B. Arthur Auxcousteaux. Man hat von ihm 13 vierstimmige Messen und Octo Cantica beatae Mariae Virg. Er hatte einen Sohn, der Organist an der Kathedrale in Amiens war, und gute Orgelstücke im Manuscript hinterlassen hat. Jacques B. war ein Enkel des Jean Valentin, in Amiens um 1676 geb. und 1758 gest. Er war ein Schüler Bernier's, und wurde namentlich seiner Kirchenkompositionen wegen auch von Rameau sehr geschätzt.

Bourrée, der Name eines früher üblichen französischen Tanzes von munterm und

Digitized by Google

fröhlichem Charakter und in mäßig geschwinder Bewegung. Er wurde im $^2/_2$ oder $^4/_4$ Takt gesetzt und mit einem Viertel Auftakt angefangen. Die zwei Theile der Melodie bestanden jeder aus 8 Takten, deren zweiter meist einen fühlbaren Einschnitt hatte. In erweiterter Form findet man die B. z. B. in J. Seb. Bach's Violinsonaten, in manchen seiner Suiten u. s. w.

Bousset, (spr. Busseh), Jean Baptiste Drouart de, (spr. Druahr), geb. zu Anièrees, einem Dorfe bei Dijon, im J. 1662, und gest. in Paris d. 3. Oct. 1725 als Kapellmeister des Louvre. Gedruckt sind von seinen Kompositionen: Cantates françaises, Eglogues bachiques und 21 Bücher Arien: alle diese Sachen waren ihrer Zeit sehr geschätzt, eben so wie seine vielen Motetten, die aber Manuscript geblieben sind. Sein Sohn René, geb. in Paris 1703, war erst Maler, ging aber dann zur Musik über, wurde Bernier's und Calviere's Schüler und bildete sich zu einem der besten französischen Organisten aus. Gestorben ist er den 19. Mai 1760, nachdem er noch am Tage vorher in Notre-Dame mit ungewöhnlicher Lebhaftigkeit die Orgel gespielt hatte. Man hat von ihm 8 Oden von J. B. Rousseau, Cantates spirituelles und zwei Sammlungen Airs.

Boutade, (spr. Butahd'), hieß vor Alters bei den Franzosen ein kleines Ballet, das aus dem Stegreif aufgeführt wurde, oder aufgeführt zu werden schien. Zu Anfang des vorigen Jahrh. verstand man aber darunter eine Art von Fantasie, deren Eigenthümlichkeit sich jedoch nirgends beschrieben findet, auch bei Mattheson nicht, der in seinem „vollkommenen Kapellmeister" die Fantasie in die Boutade, das Capriccio, die Toccata und das Präludium eintheilt.

Boute-selle, (spr. Buhtsell'), s. Portés selles.

Boviceлli, Giovanni Batista, zu Assisi bei Spoleto im 16. Jahrh. geb.; ist Verfasser von folgenden Sachen: Regole di Musica, Venedig 1594, u. Madrigali e Motetli passeggiati, Venedig 1594. In diesen letzteren kann man den schmuckreicheren Styl erkennen, der zu Ende des 16. Jahrh. in den Kirchengesang eingeführt wurde.

Boxberg, Christian Ludwig, geb. am 24. April 1670 zu Sondershausen, ein zu seiner Zeit sehr geschätzter Komponist. 1682 kam er nach Leipzig auf die Thomasschule, bezog 1684 die Universität und studirte Theologie, wandte sich aber immer mehr der Musik als Hauptstudium zu; von 1686—92 war er Hauslehrer, und dann wurde er Organist in Großenhain. Hier komponirte er Opern, die seinen Ruf weit verbreiteten, und er wurde auch öfter an die Höfe von Wolfenbüttel, Ansbach und Kassel berufen, um sie dort zu dirigiren. Im J. 1702 kam er als Organist an die Peter-Paulskirche nach Görlitz. Das Jahr seines Todes ist unbekannt. Von seinen Opern sind gedruckt worden: „Orion", „die verschwiegene Treue" und „Sardanapalus".

Boyce, William, Doktor der Musik, geb. 1694 in London, ein in England sehr berühmter Tonkünstler. Im J. 1736 war er Organist in Oxford, und kurze Zeit darauf erhielt er den Titel als Organist und Komponist der königlichen Kapelle. 1749 wurde ihm von der Universität Cambridge die Doktorwürde ertheilt, und den 16. Febr. 1779 (nach Anderen 1769) starb er. Er hat für Kirche, Kammer und Theater gesetzt, z. B.: David's Klagelied über den Tod Saul's, eine Art Oratorium;

Digitized by Google

Anthems für 3 Stimmen; Serenata of Salomon; Ode auf das Fest der heiligen Cäcilia; 12 Sinfonien, Sonaten, die Oper: the Chaplet; Orgelfugen; dann hat er außerdem noch eine Sammlung von Kirchenstücken englischer Meister, London 1768, herausgegeben.

Boyeldieu, s. Boieldieu.

Boyer, Pascal, geb. zu Tarascon 1743, und gest. 1806 in Paris, war 1759 schon Kapellmeister an der Kathedralkirche in Nimes, wo er 6 Jahre blieb. Dann ging er nach Paris, gab Musikunterricht, schrieb musikalische Abhandlungen, komponirte und errichtete endlich im J. 1787 eine Notendruckerei. Im „Mercure de France" 1772, ist von ihm eine Notice sur la vie et les ouvrages de Pergolese enthalten, und 1762 hatte er schon gegen den Abbé de la Cassagne eine Schrift (in Form eines Briefes an Diderot) veröffentlicht, welche gegen einige vom Erstgenannten vorgeschlagene ziemlich unsinnige Reformen des Schlüssel- und Taktwesens zu Felde zog. Von seinen Kompositionen ist vieles anonym erschienen; ein Ballet: les étrennes de l'amour, soll vielen Beifall gehabt haben.

Boyle, Francesco, geb. zu Mailand 1801, war, bis er im J. 1830 sein Augenlicht verlor, ein guter Sänger und hat auch mehreres komponirt; nachher beschäftigte er sich, trotz seiner Blindheit, mit Gesangunterricht und wurde als Lehrer sehr geschätzt. Er starb zu Mailand den 27. Nov. 1844.

Boyvin, Jacques, Organist an der Kathedralkirche in Rouen zu Anfang des 18. Jahrh., hat u. A. zwei Sammlungen Orgelstücke veröffentlicht, bestehend in Präludien, Fugen, Trio's u. s. w.; der zweiten Sammlung ist ein Traité abregé de l'accompagnement vorgedruckt, der in klarer und anschaulicher Weise das Generalbaßspielen behandelt. Man sagt auch, daß er im J. 1708 in Paris eine Notendruckerei errichtet habe. Gest. ist er im J. 1733.

B quadratum, B-Quadrat, s. Versetzungszeichen.

Braccini, (spr. Bratschini), Luigi, geb. zu Florenz 1754 und gest. 1791, ein Schüler des Padre Martini. Als meisterhafte Kirchenkompositionen von ihm werden angeführt ein vierstimmiges Miserere und ein Victimae pashali. Auch hat er Terzetten für 2 Soprane und Tenor komponirt; von allen diesen Sachen aber ist nichts gedruckt.

Bräunich, oder Breunich, Joh. Michael, war bis zum J. 1738 Kapellmeister in Mainz, und hatte sich durch Kirchenkompositionen und durch die Oper: Costanza e fortezza, die 1721 zur Krönung des Königs von Böhmen in Prag aufgeführt wurde, bekannt gemacht. Im J. 1738 wurde er als kurf. sächsischer und königl. polnischer Kapellmeister angestellt, und das Letzte, was man von ihm weiß, ist, daß er im J. 1748 in Warschau eine Oper: Moderazione nella gloria hat aufführen lassen.

Braham, (spr. Brähäm), John, eigentlich Abraham, berühmter englischer Tenorsänger, um 1774 von jüdischen Eltern in London geb. und den 18. November 1855 gest. Schon in frühester Jugend verwaiset, nahm sich Leoni, ein guter ital. Sänger, seiner an, und schon im 10. Jahre sang er auf dem königl. Theater mehrere Bravourarien, die für die Mara komponirt waren. Während er in der Mutirung begriffen war, gab er Klavierunterricht und als seine Stimme sich in einen wundervollen

Digitized by Google

Tenor umgesetzt hatte, nahm er in Bath ein Engagement (1794) an und debutirte in den von Rauzzini dirigirten Konzerten; bei diesem vortrefflichen Künstler nahm er auch noch mehrere Jahre lang Unterricht. Im Frühling des Jahres 1796 wurde er am Drury-Lane-Theater und in der nächsten Saison an der ital. Oper engagirt; danach beschloß er das eigentliche Land des Gesanges, Italien, zu besuchen und dort noch mehr sich zu vervollkommnen; auf der Reise dahin gab er auch in Paris ungemein besuchte Konzerte. Nachdem er auf den bedeutendsten ital. Bühnen gesungen und in Genua auch bei Isola noch Komposition studirt hatte, ging er wieder nach England zurück und genoß eine sehr lange Zeit in seinem Vaterlande einer ungeschwächten Popularität und Bewunderung, trotz dem er zuletzt das Abnehmen seiner Stimmmittel durch übermäßige Fiorituren und outrirten Vortrag zu verdecken gesucht hatte. Es werden auch mehrere angenehme Kompositionen von B. angeführt, z. B. viele Gesänge (darunter der populär gewordene „Death of Nelson“), und einige Opern, darunter: the Cabinet, the English fleet, Family Quarrels, the devil's Bridge, u. s. w. —

Brahms, Johannes. Im J. 1853 führte Robert Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ einen jungen Komponisten mit den tönendsten Empfehlungen in die Musikwelt ein; er sprach von ihm als von einem Messias, der der Kunst ein neues Heil heraufführen würde, der vollenden würde, was er (Schumann) nur angestrebt hätte u. s. w. Dieses neue Licht war Johannes Brahms, aus Hamburg gebürtig und damals 19 J. alt. Mit sehnender Neugierde wurde sein Hervortreten erwartet und am 17. Decbr. 1853 ließ er in Leipzig endlich einige seiner Klavierkompositionen hören. Sofort bildeten sich zwei Parteien: die Exaltados und Moderados. Die Ersteren, aus Neuromantikern bestehend, waren entzückt über die Kühnheit und Bedeutendheit des B.'schen Talentes und ihr Feldgeschrei war von nun an: Schumann ist groß und Brahms ist sein Prophet; die Moderados fanden zwar auch Talent und viel Kühnheit, aber auch viel Rohheit, Ungeschicklichkeit und komplette Unreifheit. Die Kühnheit wurde von ihnen nicht aus B's. ungeheuerem künstlerischem Vermögen hergeleitet, sondern im Gegentheil aus einem Unvermögen in der Gestaltung und es wollte ihnen die Kühnheit eher als eine Vermessenheit erscheinen, die den Gesetzen der Schönheit frech gegenübertritt und Regellosigkeiten begeht, ohne Gesetze und Regeln noch erkannt und verstanden zu haben — oder mit anderen Worten: ohne diejenige Stufe der Kunstbildung erstiegen zu haben, auf welcher man Freiheit von Zügellosigkeit unterscheidet. Welche von beiden Parteien Recht hat, läßt sich allerdings heute noch nicht entscheiden; vorläufig steht nur das fest: daß B. bis jetzt der versprochene und prophezeiete Kunstheiland noch nicht geworden ist. An Kompositionen sind von ihm gedruckt vorhanden: einige Klaviersonaten, Lieder, ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, ein Heft Balladen für Klavier. Sein Aufenthaltsort ist gegenwärtig Düsseldorf. —

Bramini, Giacomo, geb. zu Rom um's J. 1640, ein Schüler Orazio Benevoli's. Er wurde Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria delle Consolazione und hat viele Sachen zu acht, zwölf und sechszehn Stimmen geschrieben. Verwachsen und überhaupt schwächlich, lebte er nur bis zum J. 1674. —

Branchu, (spr. Brangschü), Alexandrine Caroline, geb. den 2. Novbr. 1780

Digitized by Google

auf der Insel St. Domingo, eine vortreffliche dramatische Sängerin. Nachdem sie am Konservatorium in Paris ihre Studien vollendet hatte, ging sie erst an die Opera-comique, aber dann, im J. 1801 an die große Oper, und war bis zum J. 1826, wo sie sich von der Bühne zurückzog, eine der ersten Zierden dieses Theaters. Namentlich war sie in heroischen, pathetischen Rollen ausgezeichnet. —

Brand, Gottlob Friedrich, geb. zu Arnstadt am 8. Mai 1705 und gest. 1768, ein ausgezeichneter Trompetenvirtuos. Er war ein Schüler seines Vaters Lorenz B., der fürstl. schwarzburgischer Hoftrompeter war, kam schon in seinem 15. J. in die Dienste des Prinzen Heinrich von Schwarzburg, und 1738 als Hoftrompeter nach Meiningen. Er soll vorzüglich ein wunderschönes Kantabile besessen, außerdem aber auch mit größter Präcision und Reinheit geblasen haben. —

Brandau oder Brandow, Joh. Georg, ein deutscher Musiker in der Mitte des 17. Jahrh., hat herausgegeben: Psalmodia Davidis, worin alle Psalmen Davids nach franz. Melodey gesetzt, nebst Martin Luthers und Anderer Psalmen und Gesänge in zweistimmige richtige Partitur und zulässige Transposition gebracht, Kassel, 1674 (zweite Auflage). Die erste Auflage erschien 1665 und hatte den Titel „Davids-Harfe." —

Brandenburg, Ferdinand, Komponist und Violinspieler, starb den 31. Mai 1850 als Hofmusiklehrer in Rudolstadt. Im J. 1847 wurde in Leipzig eine Oper seiner Komposition: „die Belagerung von Solothurn" aufgeführt, ohne jedoch bedeutenden Erfolg zu haben.

Brandes, Charlotte Wilhelmine Francisca, gewöhnlich nur Minna genannt, geb. zu Berlin am 21. Mai 1765, eine ausgezeichnete und vielfach bewunderte Sängerin. Sie war die Tochter des Schauspielers und Schauspieldichters Joh. Christian B. und eine Schülerin des Kammersängers Mursottini in Dresden, der berühmten Mara und eines gewissen Concialini. Zum ersten Male trat sie im J. 1782 in Weimar auf und 1784 schon glänzte sie als erste Sängerin am Theater in Hamburg. Sie war auch gute Klavierspielerin und besaß überhaupt eine gediegene musikalische Bildung, wie eine Sammlung Kompositionen bewies, die nach ihrem Tode herauskam. Dieser erfolgte leider schon am 13. Juni 1788 zu Hamburg.

Brandl oder Brandel, ein vortrefflicher Tenorsänger, war aus Carlsbad gebürtig und war in den letzten Jahrzehenden des vor. Jahrh. in ganz Deutschland hochangesehen. 1770 war er an der Kreuzherren-Kirche in Prag angestellt, 1783 aber am Nationaltheater daselbst und 1790 am Nationaltheater in Berlin. Von da ging er im J. 1793 nach Hamburg und seit diese Zeit fehlen alle Nachrichten über seine ferneren Lebensumstände. —

Brandl, Johann, großherzogl. badenscher Musikdirektor, geb. am 14. Novbr. 1760 zu Kloster Rohr bei Regensburg und gest. den 26. Mai 1837 in Karlsruhe. In seinem 6. J. schon kam er als Singknabe in's Kloster und lernte Violine spielen; 1770 nahm ihn der Kanonikus Gelasius nach München und er wurde als Kapellknabe am Hofe angestellt. Hier war es nun, wo er, vielfach angeregt durch gute Kunstleistungen, die er zu hören bekam, sich ganz der Musik zu widmen beschloß. In Neuburg an der Donau fing er unter der Leitung eines gewissen Feldmaier an, die Komposition zu studiren (1774), und 1778 kam er auf Veranlassung und Kosten eines

Digitized by Google

Prälaten nach Eichstädt zum Domkapellmeister Schlecht, um die angefangenen Studien unter dessen Leitung zu vollenden. Zufolge eines Versprechens trat er als Novize in das Kloster zu Donauwörth, wurde aber bald wieder entlassen, da die strenge, abgeschlossene Lebensweise seinem lebensfrohen Temperamente gar nicht zusagte und er tiefsinnig und krank wurde. Nach einigen Reisen, die er mehr zu seiner Erholung machte und auf denen er durch sein Spiel und seine Komposition sich einigen Ruf erwarb, wurde er 1784 vom Fürsten von Hohenlohe-Bartenstein als Kapellmeister und 1789 als Speier'scher Hofmusikdirektor in Bruchsal angestellt. Seine Stelle als Musikdirektor in Carlsruhe erhielt er im J. 1806. (An 70 Werke: Lieder und Gesänge, Sinfonien, Quartette, Konzerte, Messen, Oratorien u. s. w.; dann auch eine Oper: „Herrmann" und das Monodram „Hero").

Brandt, Georg Friedrich, geb. zu Spandau den 18. Octbr. 1773, ein Fagottvirtuos von bedeutendem Ruf zu Anfang unseres Jahrh. Er war ein Schüler von Ritter in Berlin, daselbst als Hautboist bei der Garde angestellt und machte als solcher die Feldzüge am Rhein mit. Nach Beendigung derselben machte er eine Kunstreise durch Deutschland, wurde 1798 an der Kapelle des Herzogs von Meklenburg-Schwerin in Ludwigsluft und 1800 in München als erster Fogottist an der Hofkapelle angestellt.

Branle, (spr. Brangl'), ein alter franz. Rundtanz, über dessen Einrichtung aber jetzt nichts mehr bekannt ist. Wenn man die Wortbedeutung in's Auge faßt (branler — schwenken, schütteln), so ist der Tanz von lebhaftem Charakter gewesen.

Brasart oder Brassart, ein Contrapunktist, der allen Vermuthungen nach zu Anfang des 15. Jahrh. als Zeitgenosse des Faugues, Eloy, Regis u. s. w. gelebt hat. Uebrigens fehlen alle Nachrichten über seine Lebensumstände und seine Werke.

Bratsche, s. Altviola.

Braun, Anton, geb. zu Kassel am 6. Febr. 1726, gest. gegen 1790, Violinist an der landgräfl. Kapelle, und Vater der Nachfolgenden: 1) Johann B., Violinvirtuos, geb. zu Kassel am 28. Aug. 1753. Den ersten Unterricht hatte er bei seinem Vater, dann ging er nach Braunschweig, studirte unter Schwanenberg Komposition und vervollkommnete noch sein Violinspiel unter Posch's Leitung. Gegen 1780 wurde er als erster Violinist an der landgräfl. Kapelle in Kassel angestellt und nach Auflösung derselben ging er nach Berlin und erhielt 1788 die Stelle eines Konzertmeisters in der Kapelle der Königin. Seine Kompositionen hatten vielen Ruf; sie bestanden in ziemlich 30 Violin-Konzerten, Konzerten für Horn, Fagott, Flöte, Violoncello, 13 Doppelkonzerten für zwei Hörner, Trio's, Duo's, Sinfonien, Harmoniemusiken, Liedern, Tänzen; auch hat er ein Ballet, „les bergers de Cythère" komponirt. — 2) Joh. Friedrich B., geb. zu Kassel am 15. Septbr. 1759, ein bedeutender Oboevirtuos, war erst ein Schüler Barth's, der damals Mitglied an der Kassel'schen Kapelle war, und dann Besozzi's in Dresden, zu dem ihn der Landgraf auf seine Kosten geschickt hatte. Er wurde in der Meklenburg-Schwerin'schen Hofkapelle angestellt und starb am 15. Septbr. 1824. Seine Söhne Karl Anton Philipp B. und Wilhelm B. sind ebenfalls gute Oboisten und Schüler ihres Vaters; Ersterer, geb. zu Ludwigsluft 1788, war seit 1807 in der Kapelle zu Kopenhagen angestellt; Letzterer, der Jüngere, war erst in der Berliner Hofkapelle und seit 1825 in der Kapelle zu Ludwigsluft.

Digitized by Google

Beide waren auch umsichtige Komponisten. Ihre Mutter, also die Frau des Joh. Friedrich B., war Sopransängerin und ebenfalls in Ludwigslust angestellt; sie war eine geb. Kunzen, Schwester des Kapellmeister Kunzen in Kopenhagen und in den neunziger Jahren sehr geschätzt als Sängerin. 3) Moritz B., geb. zu Kassel am 1. Mai 1765, ein guter Fagottist, erst in der bischöfl. Würzburgischen Kapelle und dann in Ludwigslust. Seine Tochter Cathinka, am 24. März 1799 geb., war eine vortreffliche Sängerin. 1815 trat sie in Hannover zum erstenMale auf die Bühne, ging 1817 nach Hamburg, sang im J. 1821 mit größter Auszeichnung in Kopenhagen, wurde 1822 in Kassel und 1823 in Berlin engagirt, und folgte dann im J. 1825 mit ihrem Manne (ihrem Vetter Wilhelm B., s. oben) einem Rufe nach Ludwigslust, wo sie als Hofsängerin den 8. Juni 1832 starb. — 4) Daniel B., geb. zu Kassel den 24. Juli 1767, war Violoncellist, Schüler Duport's und seit 1792 in der Berliner Kapelle angestellt. Seine Frau, Catharina geb. Brouwer, im Haag den 7. März 1778 geb., war als Sängerin sehr geschätzt; sie hatte eine wunderschöne Stimme von 3 Octaven Umfang, war eine Zeit lang in Berlin engagirt, machte aber namentlich als Konzertsängerin viele Reisen durch Deutschland. — Schließlich haben wir noch die Tochter Anton B's., also die Schwester der vier Brüder, zu erwähnen, die am 22. Octbr. 1762 geb. und eine ausgezeichnete Klavier- und Mandolinenspielerin war; sie wurde 1796 von der regierenden Herzogin von Gotha als Kammerdame angestellt und verheirathete sich später an den Rath Hamberger

Braun, Joseph, geb. 1787 zu Regensburg, Virtuos auf dem Violoncello und Pianoforte und Operndirektor. Als solcher ging er auch im J. 1826 nach Philadelphia, gefolgt von seiner Frau, die eine geachtete Sängerin war, und gab sich viele Mühe, den rohen Geschmack der Amerikaner etwas zu veredeln; aber es gelang ihm nicht und schon nach zwei Jahren gab er das Unternehmen wieder auf, bereisete als Konzertgeber die größern Städte Amerikas und kehrte 1830 wieder nach Deutschland zurück. Komponirt hat er Verschiedenes: Lieder, Sachen für Klavier und Cello, größere Instrumentalstücke, und auch die Opern „der Kosak" und „der Freiwillige."

Braune, Adam Heinrich, geb. in Thüringen um 1740 und gest. 1801 zu Kopenhagen, ein seiner Zeit bedeutender Fagottist. 1782 war er in der kurfürstlichen Kapelle in Dresden, 1786 brachte ihn Naumann in die königl. Kapelle zu Kopenhagen und 1797 schon mußte er seiner geschwächten Gesundheit halber pensionirt werden.

Brautner, Wenzel, war zu Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrh. Chordirektor an der Thein- und Kreuzherrenkirche und Dirigent des Opernorchesters in Prag, auch hat er sich als Solo-Violinist und Komponist von Kirchensachen, sowie als Organist und Gesanglehrer verdient gemacht. Falsch ist, wenn ihn Einige Braupner oder gar Brauxner und Brantner nennen und schreiben.

Bravour-Arie, s. Arie.

Brechung, s. Arpeggio.

Bree, J. B. van, ein holländischer Tonkünstler, geb. 1800, Orchesterdirektor der Gesellschaft Felixmeritis in Amsterdam. Seine Ausbildung erhielt er in genannter Stadt und im Haag; früher widmete er sich mehr dem Violinspiel, jetzt aber fast ausschließlich der Komposition. (Ouverturen, Sinfonien, Quartette, Kirchenkompo-

Digitized by Google

sitionen, Violinsachen, Lieder und Gesänge, Kantaten, die Opern „le Bandit“ und „Sappho“).

Breidenstein, Heinrich Karl, Doktor der Philosophie, Professor der Musik und Musikdirektor an der Universität Bonn, geb. 1796 zu Meinau in Kurhessen, studirte in Berlin und Heidelberg Jurisprudenz und Philosophie, wandte sich aber später der musikalischen Kunst zu. In den Jahren 1821—23 lebte er in Köln als Musiklehrer und hielt Vorlesungen über Theorie und Geschichte der Musik; so auch 1827 in Berlin. Seine Stelle als Universitätsmusikdirektor erhielt er 1823 und das Doktordiplom 1825. Er ist vielfach wirksam als Lektor über Theorie und Geschichte der Musik, als Gesanglehrer, als Veranstalter und Leiter öffentlicher Aufführungen; auch hat er einen Singverein gegründet. An Kompositionen sind von ihm vorhanden: geistliche und weltliche Lieder für Männerstimmen, Romanzen, Lieder und Gesänge für eine Singstimme, Motetten u. s. w.; dann hat er auch eine praktische Singschule verfaßt. Auch als gewandter Dichter hat er sich in mehreren Zeitschriften bekannt gemacht.

Breitendich, Christian Friedrich, um die Mitte des vorigen Jahrh. Organist auf dem Schlosse Christiansborg in Kopenhagen, galt seiner Zeit für einen ausgezeichneten Theoretiker, Orgel- und Klavierspieler und für einen klassischen Komponisten. In Deutschland kennt man von ihm nur die beiden theoretischen Werke, deren Titel auf Deutsch lautet: „Versuch eines Lehrbuches zum Selbstunterricht im Choralsingen nach Noten“, Kopenhagen 1766, und „Lehrbuch zum Selbstunterricht in der Aussetzung der Baßbezeichnung“, Kopenhagen 1766.

Breiting, Herrmann, ein vorzüglicher Tenorist, geb. den 24. Octbr. 1804 in Augsburg, wo sein Vater Arzt war. In seinem 12. Jahre bekam er den ersten Unterricht im Klavier vom Lehrer Lohmann und im Gesang von Musikdirektor Häusler. In den J. 1822—23 studirte er in Erlangen Philosophie und von 1823—26 in Würzburg Medizin; nach dieser Zeit begann seine theatralische Laufbahn und zwar in Mannheim. Darauf ging er nach München und von da nach Berlin, wo er erst bloß gastirte (1828), aber dann an der Hofbühne engagirt wurde. Doch schon im dritten Monat seiner Anwesenheit wurde er von einem nervös-gastrischen Fieber befallen und mußte sein Engagement auflösen. Nach einigen Gastrollen an verschiedenen deutschen Theatern, die er nach seiner Wiedergenesung gab, wurde er 1831 in Wien engagirt, blieb daselbst bis 1837 und ging dann an die deutsche Oper nach Petersburg. Im J. 1840 verließ er die russische Hauptstadt und ging nach London; in letztgenannter Stadt sang er auch wieder im J. 1842 im Verein mit einer deutschen Operngesellschaft. Zuletzt war er in Darmstadt engagirt und ist, unsres Wissens, wohl noch da; noch vor einem Jahrzehend gehörte er zu den besten deutschen Heldentenoren.

Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel, geb. am 23. Novbr. 1719 in Leipzig, gest. daselbst am 28. Jan. 1794, ein um die Buchdruckerkunst sehr verdienter Mann, der auch eine neue Art des Notendruckens mit beweglichen Typen erfand. Er war auch außerdem durch wissenschaftliche Bildung ausgezeichnet und zeigte anfangs wenig Lust zum Geschäfte seines Vaters, der ebenfalls Buchdrucker war; doch übernahm er es im J. 1745 und machte es zu dem ersten in ganz Deutschland. Noch ist zu erwähnen, daß er der Erste war, der in Deutschland im J. 1760 eine

Digitized by Google

Musikalienhandlung, aus Manuscripten älterer Meister bestehend, errichtete, welches Unternehmen aber später eingegangen ist. Sein ältester Sohn, Bernhard Theodor, geb. zu Leipzig 1749, studirte daselbst, erlangte die Magisterwürde, und zeichnete sich als theoretischer und praktischer Musiker aus, der auch einige von seinen Kompositionen, z. B. Unterhaltungen, Menuetten, Lieder u. s. w. drucken ließ. 1780 ging er nach Petersburg als Direktor der großen Senatsdruckerei. Sein jüngerer Bruder, Christoph Gottlob, geb. zu Leipzig im J. 1750, der vorzüglich Harmonika spielte und auch Einiges komponirt hat, übernahm die Geschäfte des Vaters, erweiterte und vervollkommnete sie noch, fügte z. B. der Buch- und Musikhandlung, der Buch- und Notendruckerei, Schriftgießerei u. s. w. noch eine Pianofortefabrik bei, und machte mit seinem Associé Härtel das Geschäft, das von ihm nun unter der Firma „Breitkopf und Härtel" geführt wurde, zu dem achtunggebietenden, wie es von der Welt noch heute gekannt ist. Er starb allgemein geachtet im J. 1800.

Brendel, Karl Franz, geb. zu Stolberg im Harz den 26. Nov. 1811, musikalischer Schriftsteller, Eigenthümer und Redakteur der von Rob. Schumann begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik", die er in neuester Zeit vollständig zum Parteiblatt für Liszt, Berlioz, Richard Wagner und die Zukunftsmusiker überhaupt gemacht hat. Von seinen Antecedenzien wissen wir nichts, als daß er eine Zeit lang in Berlin Philosophie studirt und in Dresden Vorlesungen über Geschichte der Musik gehalten hat. Er lebt in Leipzig, und trägt am Konservatorium Aesthetik und Geschichte der Musik vor. Außer den Aufsätzen in seiner Zeitung hat er eine Geschichte der Musik und ein Buch über die Bestrebungen Rich. Wagner's verfaßt.

Brennessel, Franz, ein bedeutender Harfenvirtuos, der im J. 1766 in der Berliner Kapelle angestellt wurde, und 1770 eine Kunstreise durch Deutschland machte. Gestorben ist er in Berlin um 1790. Von seinen zahlreichen Kompositionen für sein Instrument ist nichts gedruckt.

Bresciani, (spr. Breschani), Benedetto, geb. zu Florenz im J. 1658 und gest. daselbst um 1740, Bibliothekar des Großherzogs von Toskana, geschickter Musiker und Mathematiker. Unter seinen hinterlassenen Schriften findet sich: De Systemate harmonico etc., und Libellus de musica veterum.

Breton, (spr. Bretong), Joachim le, geb. zu Saint-Meen in Bretagne den 7. April 1760, war Sohn eines Hufschmieds, und fand durch Protektion eine Freistelle in einem College. Seine Fortschritte daselbst waren so glänzend, daß die Theatiner auf ihn aufmerksam wurden, ihn bestimmten in den geistlichen Stand zu treten, und ihm schon in seinem 19. Lebensjahre die Professur der Rhetorik auf einem ihrer Colleges in Tulle ertheilten. Eben sollte er die Weihen empfangen, als die Revolution ausbrach, und in seinem ganzen Lebensplan eine Umänderung bewirkte. Er begab sich nach Paris, verheirathete sich, und bekleidete unter dem Direktorium und dem Konsulat die Stelle eines Bureau-Chefs der Abtheilung für die schönen Künste im Ministerium des Innern; auch wurde er später Mitglied der Akademie und Sekretär der Klasse für schöne Künste. In dieser Stellung blieb er bis 1815, wo er nebst mehreren anderen Gelehrten aus dem Institut ausscheiden mußte; nun ging er nach Brasilien, starb aber schon den 9. Juli 1819 in Rio de Janeiro. Man hat von ihm: Rapport sur l'état des Beaux-Arts, Paris 1810, worin der Zustand

Digitized by Google

der Musik in Frankreich seit 1795 ausführlich behandelt ist; Notice sur la vie et les ouvrages de Grétry, Paris 1814, und Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn, Paris 1810, welche aber fast ganz aus Griesinger's Notizen in der Leipz. allg. mus. Zeitung gezogen ist.

Brettgeige, einfache Geige, Taschengeige, Sackvioline, Stockgeige, Spitzviolgeige, ein um die Mitte des 18. Jahrh. gebräuchliches Instrument, aus einem einzelnen Brette bestehend, das in der Form der gewöhnlichen Violine geschnitten und wie die Decke derselben gewölbt war. Es war mit 3 oder 4 Saiten bezogen, und wurde zumeist von Tanzmeistern benutzt; da es nach oben zu etwas spitzer zulief als die gewöhnliche Geige und auch kleiner war als dieselbe, so konnte man es bequem in die Tasche stecken, daher auch einige der obigen Namen kommen.

Breuer, Bernhard, geb. 1808 in Köln, Violoncellist und Komponist, erhielt von seinem Großvater, der in Köln Musikdirektor war, den ersten musikalischen Unterricht. Nach absolvirtem Gymnasialkursus ging er im J. 1828 nach Berlin und bildete sich unter Bernhard Klein's, Bach's und Zelter's Leitung in der Tonkunst weiter aus; nachher kehrte er nach seiner Vaterstadt zurück, wurde Mitglied des Orchesters, und gab Unterricht; im J. 1845 übernahm er die Musikhandlung von Eck und Comp., und augenblicklich ist er auch unsers Wissens an der rheinischen Musikschule als Lehrer angestellt. Seine Kompositionen sind gründlich und bestehen in: Kirchensachen, darunter die Oratorien „Lazarus" und „die Sendung des heiligen Geistes", Sinfonien, Ouverturen, Violoncellstücken, Duetten für Violoncello und für Violine und Violoncello, Quartetten, Trio's, ein- und mehrstimmigen Liedern 2c.

Breunig, Eduard, geb. zu Frankfurt a. M., hat im J. 1843 ein Instrument, Piano cantante von ihm genannt, in Wien erfunden, das die Eigenschaften des gewöhnlichen Pianoforte's mit denen der Physharmonika verbindet, und hat darauf in mehreren Städten Konzerte gegeben. Es hat sich aber das Instrument keine weitere Verbreitung verschaffen können, und die nähere Einrichtung ist uns nicht bekannt geworden.

Breval, Jean Baptiste, geb. 1756 im Departement de l'Aisne, Violoncellist und Komponist, studirte sein Instrument unter der Leitung von Cupis, und seine Anlagen und Fortschritte waren so bedeutend, daß er sich als sehr junger Mensch schon im Concert spirituel in Paris konnte hören lassen. Seit 1791 war er im Orchester der großen Oper, und blieb daselbst bis zum Jahre 1806, wo er pensionirt wurde; von 1796 bis 1802 war er auch Professor am Konservatorium. Später zog er sich nach dem Dorfe Chamouille zurück, und starb daselbst zu Ende des Jahres 1825. Er war ein sehr angenehmes Talent, und seine Kompositionen waren lange Zeit sehr beliebt. (7 Violoncellkonzerte, Streichquartette, Concertante's für 2 Violinen und Violen, und für 2 Violinen und Cello, Duo's, Trio's, Sonaten für Violoncello und Baß, Variationen u. s. w.)

Brevi, Giovanni Battista, Kapellmeister an einigen Kirchen in Mailand, und 1673 Organist an der Kathedrale zu Bergamo und geschätzter Komponist. Es werden von ihm angeführt: Bizarrie armoniche ovvero Sonate da camera a tre stromenti cōl Basso continuo; la catena d'oro, Ariette da camera a voce sola; la divozione canora, o XI Motetti a voce sola e Continuo;

Deliri d'amor divino, e Cantate a voce sola e Continuo, alle in der Zeit von 1698 bis 1706.

Brevis, sc. nota, die kurze Note, Note von 2 Schlägen; sie gilt 2 volle Takte, und ist folgendermaßen gestaltet:

Heutzutage kommt sie nur noch in Fugen und Chorälen, und am Schlusse von Tonstücken bisweilen vor.

Brewer, (spr. Bruer), Thomas, ein englischer Komponist und Virtuos auf der Viola da gamba, blühte um die Mitte des 17. Jahrh., und war im Christ-Hospitale in London erzogen. Er hat viele Fantasien für sein Instrument gesetzt, und außerdem finden sich in Hilton's Collection (1752) manche Kanons und Lieder, sogenannte Catches, von seiner Arbeit. Besonders bekannt geworden ist sein Gesang: Turn Amarillys to thy swain, der 1673 zuerst in dem Musical Companion mitgetheilt wurde.

Bricci, (spr. Britschi), Teodoro, ein ital. Komponist, welcher um die Mitte des 16. Jahrh. lebte. Gedruckt sind von ihm: Madrigalen zu 5, 6 und 12 Stimmen, Venedig 1567.

Briccialdi, (spr. Britschaldi), Giulo, einer der berühmtesten Flötenvirtuosen unserer Zeit, geb. zu Terni im Kirchenstaate den 1. März 1818. Sein Vater, ein Gutsbesitzer, unterrichtete ihn zuerst selbst auf der Flöte, starb jedoch frühzeitig. Später ging B. gegen den Willen seiner Angehörigen nach Rom, lebte dort vom Spielen in Theaterorchestern und vom Unterrichtgeben; dabei nahm er Kompositionsunterricht bei Ravagli, Professor des Gesanges an der vatikanischen Kapelle. Von der Capella di Sta. Cecilia zum Professore di flauto ernannt, unternahm er 1833 seine Kunstreisen durch Mittel- und Unteritalien, wurde 1837 in Neapel Lehrer des Grafen von Syrakus (Bruders des Königs), den er 10 Monate unterrichtete, und begab sich 1839 nach Oberitalien. Nach Wien kam er im J. 1841. Seine Fertigkeit ist eminent, und seine Kompositionen — Fantasien über italienische Opernthema's, Variationen, Konzerte, auch Studien — sind nur darauf berechnet, diese in's glänzendste Licht zu setzen; innern Werth haben sie weiter nicht.

Briegel, Wolfgang Karl, geb. 1626, war zuerst Organist in Stettin, dann um 1650 Hofkantor in Gotha, und erhielt endlich 1670 den Ruf als Kapellmeister nach Darmstadt, wo er im J. 1710 starb. Seiner geistlichen und Instrumental-Kompositionen sind sehr viele, und wurden sie zu ihrer Zeit ganz ungemein geschätzt; in Gerber's Lexikon findet man ein langes Verzeichniß derselben, und führen wir daraus nur einige an: Geistliche Arien, erstes Zehen, von 1 und 2 Singstimmen, nebst beigefügten Ritournellen mit 2 und mehr Violen, sammt dem Bass cont., Gotha 1660; geistliche Arien und Konzerte, Erfurt 1652; Evangelische Gespräche auf die Sonn- und Haupt-Festtage von Advent bis Sexuagesimä, mit 5 bis 10 Stimmen, Mühlhausen 1660; geistliche Arien, zweites Zehen, Mühlhausen 1661; musikalischer Rosengarten von 1, 2, 3, 4 und 5 Singstimmen, nebst dazu gehörigen Instrumenten, Gotha 1658; Dank-, Lob- und Betlieder, Mühlhausen 1663; Intraden und Sonaten von 4 und 5 Stimmen, auf Kornetten und Trombonen zu gebrauchen,

Digitized by Google

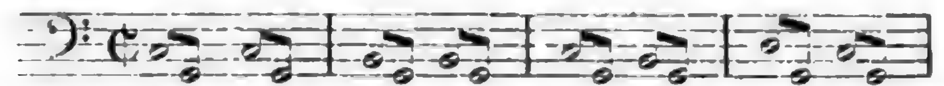
Leipzig 1669; Paduanen, Gagliarden, Ballete und Couranten von 3 und 4 Instrumenten, Erfurt 1652; Musikalisches Tafel-Konfekt, bestehend in lustigen Gesprächen und Konzerten, Frankfurt a. M. 1672, u. s. w.

Brignoli, (spr. Brinjoli), Giacomo, ein ital. Komponist, der zu Ende des 16. Jahrh. lebte; in Bonometti's Parnassus musicus Ferdinandaeus finden sich einige Sachen von ihm.

Brillant, ital. brillante, glänzend, schimmernd, eine Bezeichnung für einen lebhaft gehobenen, präcisen und kräftig klaren Vortrag.

Brillenbässe, oder Brillen, ital. Occhiali, werden spottweise die Bässe folgender Art genannt:

Beisp. 69.



wie sie häufig bei Rossini, und den modernen Italienern überhaupt, vorkommen.

Brioso, oder con Brio, lebhaft, schwungvoll, mit Leben und Feuer, wird als Vortragsbezeichnung entweder allein gebraucht, oder der Tempobezeichnung beigefügt, z. B. Allegro con brio oder Allegro brioso.

Britton, Thomas, um die Mitte d. 17. Jahrh. in Higham-Ferrers in Northamptonshire im J. 1657 geb., kam nach London zu einem Kohlenhändler in die Lehre, betrieb später das Kohlengeschäft auf eigene Rechnung, und studirte dabei eifrig Chemie und Musik, in welcher letzteren Kunst er es bald in theoretischer und praktischer Beziehung zu großer Geschicklichkeit brachte. Berühmt waren die Konzert-Gesellschaften, die er in seinem Hause gab, und in denen die berühmtesten Virtuosen, die damals in London waren, ihre Vorträge hören ließen; auch war seine Instrumenten- und Musikalien-Sammlung sehr ausgezeichnet. Er starb im Sept. 1714 in einem Alter von 60 Jahren, wie man sagt vor Schrecken über einen Bauchredner, der aus Witz ihm mit einer übernatürlich klingenden Stimme sein Ende prophezeiet hatte.

Brivio, Carlo Francesco, ausgezeichneter Sänger und Singmeister, der bis zum J. 1720 auf mehreren ital. Bühnen geglänzt hatte, von da ab sich aber bloß der Unterweisung im Gesange widmete, und in Mailand jene berühmte Schule stiftete, aus der viele berühmte und ausgezeichnete Künstler, wie z. B. Salimbeni, Appiani u. s. w. hervorgingen. Er hat neben mancherlei Vokalsachen auch einige Opern komponirt, z. B. l'Inconstanza delusa, Gianguir.

Brixi, Franz Xaver, geb. zu Prag im J. 1732, erhielt seine erste Bildung auf der Schule zu Cosmonos, wo ihm auch sein Verwandter Simon Brixi gründlichen Unterricht in der Musik gab. Dieser Kunst widmete er sich nach vollendetem Schulkursus gänzlich, und galt bald für einen der fertigsten Organisten und gewandtesten Komponisten. Er war Organist und Chordirektor an mehreren Kirchen in Prag, und zuletzt Kapellmeister an der Metropolitankirche daselbst; gest. ist er im J. 1771 bei den barmherzigen Brüdern. Seine Fruchtbarkeit im Komponiren war ungeheuer; so schrieb er z. B. 52 große und 24 kleinere Messen, eine Unzahl von Litaneien, Vespern, Offertorien und Gradualen, auch Opern, Operetten und mehrere Oratorien, nicht gerechnet die vielen Orgel- und Klavierstücke — und das Alles

Digitized by Google

während eines bloß 39jährigen Lebens. Seine Manier war munter und gefällig; aber er hat sie leider auch in seine Kirchenmusiken übertragen, was ihm den Vorwurf zugezogen hat: seine Messen u. s. w. klängen wie Schenkenmusik.

Brixi, Victorin, ein Brudersohn von des Vorigen Vater, geb. im J. 1717 zu Pilsen in Böhmen, und gest. 1792 zu Podiebrad als Schulrektor und Organist. Seine Anlagen entwickelten sich schon sehr früh, und im Alter von kaum 7 Jahren kam er zu seiner Mutter Bruder, dem Pfarrer Victorin Zadolsky in Skalsko, wo er den ersten Musik- und Schulunterricht erhielt; darauf kam er als Diskantist in den Singchor zu Altwasser, und von da auf die lateinische Schule in Cosmonos, wo er auch später zwei Jahre als Organist angestellt war. Bis zu seiner Berufung nach Podiebrad hielt er sich als Musiklehrer eine Zeit lang in Reichenberg auf (bis zum Jahre 1737, wo er Organist wurde; das Rektorat erhielt er 1747). Seine Kirchenkompositionen, meist Manuscript, wurden sehr geschätzt, und ebenso seine Kompositionen für das Klavier; auf diesem Instrumente war er so ausgezeichnet, daß ihn der Kaiser Franz I., der ihn in Wien hörte, zum Hofcembalisten machen wollte. Er nahm aber diese Stellung nicht an, eben so wenig wie eine andere, die ihm sein Vetter, der Konzertmeister Franz Benda, am preußischen Hofe verschaffen wollte.

Brizzi, Antonio, ein vortrefflicher Tenorist, geb. zu Bologna im J. 1774, und Schüler des berühmten Anastasio Masso. In seinem 24. Jahre sang er zum ersten Male auf dem Theater in Mantua, dann auf den bedeutendsten übrigen ital. Theatern und in Wien; darauf berief ihn Napoleon an die große Oper nach Paris, aber er blieb daselbst nur zwei Jahre, und ging darauf als Hof- und Kammersänger nach München, wo er im J. 1835, aus der Oeffentlichkeit zurückgezogen und reich pensionirt, noch lebte. Seine Stimme war von erster Schönheit und großem Umfange, seine Manier ausgezeichnet, und sein Aeußeres, wie seine Aktion, gewinnend und fein. Sein Bruder, Ludovico B., geb. zu Bologna 1765 und gest. daselbst den 29. Aug. 1837, war ebenfalls ein guter Tenorist, der bis ziemlich zum J. 1818 auf italienischen Bühnen sang, sich aber dann in Bologna als Singlehrer habilitirte, und als solcher auch am dortigen musikalischen Lyceum angestellt wurde. Seine Methode wurde sehr gerühmt.

Broadwood, (spr. Brodwudd), ist die Firma einer der berühmtesten englischen Pianofortefabriken, die schon zu Anfang des vorigen Jahrhunderts gegründet worden ist. Namentlich sind die Flügel ausgezeichnet, die durch ihren sonoren und tragenden Ton sich besonders für den Konzertsaal eignen.

Broche, (spr. Brosch'), [....], geb. zu Rouen den 20. Febr. 1752, und gest. daselbst den 28. Sept. 1803, kam als schon geschickter Orgelspieler in seinem 20. Jahre nach Paris, blieb aber nur kurze Zeit daselbst, da er zum Organisten in Lyon ernannt wurde. Hier litt es ihn auch nur kurze Zeit, da er einen unwiderstehlichen Drang nach Vervollkommnung in sich fühlte, und zu dem Ende beschloß, nach Italien zu gehen, um noch bei dem berühmten Padre Martini in Bologna einen Kompositionskursus durchzumachen. Der große Tongelehrte nahm ihn auch wohlwollend unter die Zahl seiner Schüler auf, und war so wohl mit seinen Fortschritten zufrieden, daß er ihn für würdig hielt, in die philharmonische Akademie aufgenommen zu werden, was auch geschah. Nachdem er Bologna verlassen hatte, besuchte er noch verschiedene

Digitized by Google

andere italienische Städte, namentlich Rom und Neapel, und kehrte dann nach Lyon zurück; von hier aus kam er dann nach Rouen als Organist an der Notre-Dame-Kirche. Von den von ihm gebildeten Schülern ist vor allen Boieldieu zu nennen, und von seinen Kompositionen sind 3 Sammlungen Orgelsonaten vorhanden.

Brod, Henri, geb. zu Paris den 13. Juni 1799, und gest. daselbst am 6. April 1839, ein berühmter Oboevirtuos, Schüler des Konservatoriums und speziell Vogt's, erhielt den ersten Preis für Oboespiel, und wurde später neben seinem Lehrer als erster Oboist an der großen Oper, und als Professor am Konservatorium (1832) angestellt. Bemerkenswerth sind die Verbesserungen, die er an seinem Instrument anbrachte: durch eine Verlängerung desselben gelang es ihm, dem tiefen Tone das Rauhe zu benehmen, und sogar bis zum kleinen a herabzusteigen; auch in der Klappenlage hat er verbessernde Veränderungen angebracht. Diese erstreckten sich auch auf das englische Horn und auf das schon lange außer Gebrauch gekommene Baryton. Komponirt hat er Konzertstücke für Oboe, z. B. Fantasien, Variationen; dann Quintette für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn, Quartette für Oboe, Klarinette, Fagott und Horn, Märsche u. s. w.; außerdem hat er auch eine Oboeschule herausgegeben, die am Konservatorium eingeführt wurde.

Brodmann, Joseph, ein Pianofortefabrikant, dessen Flügel namentlich zu Anfang dieses Jahrhunderts sehr geschätzt waren.

Broderien, (franz. Broderies), nennt man zuweilen die willkürlichen oder vorgeschriebenen Verzierungen in einem Vokal- oder Instrumentalsolostück. Sie sind also gleichbedeutend mit den Manieren (s. d.).

Broes, Mlle., geb. 1791 in Amsterdam, eine vortreffliche Pianistin, ging nach Paris, und wurde Schülerin von Fétis, (im J. 1805), und vom nachherigen Dresdner Hoforganisten Klengel (im J. 1810). Im J. 1814 kehrte sie nach Holland zurück, und gab namentlich in Amsterdam Pianoforte-Unterricht. Sie hat auch Einiges für ihr Instrument komponirt, z. B. Rondo's, Variationen, Contretänze 2c.

Bronner, Georg, Organist an der heil. Geistkirche in Hamburg, und verdienstvoller Komponist, geb. in Holstein im J. 1666 und gest. 1724. Mattheson, der B. bei seinen Lebzeiten, wahrscheinlich aus Gründen der Eifersucht, in seinen Schriften ignorirte, erwähnt seiner in seinem 1728 erschienenen „musikalischen Patrioten" (also nach dem Tode B's.) auf eine ehrenvolle Weise. 1699 war er Direktor der Oper in Hamburg, wo auch seine dramatischen Kompositionen großes Glück machten; es waren dies die Opern: Echo und Narciß; Venus; Cephalus und Prokris; Philipp, Herzog von Mailand; Berenice; der dritte Akt der Oper „Viktor"; der Herzog von der Normandie; der Tod des großen Pan (an der übrigens Mattheson einigen Antheil hatte). Außerdem hat B. auch, neben vielen Kantaten, Gesängen und Sachen für Klavier und Orgel, ein „Choralbuch mit doppelten Generalbässen" (1715) herausgegeben, das in einer zweiten Auflage (1720) den Titel hatte: „Hamburgisch Musikalisch-Choralbuch, nach dem Hamburgischen Kirchen-Gesangbuch eingerichtet".

Broschard, Eveline, geb. Flein, zu Landshut den 24. Aug. 1752 geb., trat schon sehr früh auf's Theater, war 1768 in Mannheim engagirt, (wo sie sich mit dem Balletmeister Broschard verheirathet hatte), und 1778 an der deutschen Oper in München, wo sie als Sängerin einer großen Achtung genoß und noch im

Digitized by Google

J. 1811 lebte. — Ihr Sohn, Peter B., geb. den 4. Aug. 1779 zu München, war ein recht tüchtiger Musiker, spielte gut Klavier und Violine, und komponirte außer Sonaten, Variationen, Gesängen, auch noch die Musik zu mehreren Ballets, die in München mit Succeß aufgeführt wurden. Er war als Orchestermitglied theils in Mannheim und Stuttgart, theils in München angestellt, und hatte im Klavierspielen Kleinheinz und Streicher, auf der Violine Held und Eck, und in der Komposition Schlecht zu Lehrern. — Seine Schwester, Marie Johanne B., war den 13. Jan. 1775 in Mainz geb., und trat schon im J. 1782 in Kinderrollen auf; dann wurde sie weiter ausgebildet, (man sagt von Leopold Mozart in Salzburg), und debutirte 1790 in München mit Erfolg. Nach ihrer Verheirathung mit dem Tänzer Renner (im J. 1792) machte sie auch eine Reise nach Berlin, wo sie mit Beifall auftrat, und war nachher in Mannheim, München, Wien und Bamberg engagirt. Seit 1811 fehlen die Nachrichten über sie. Ausgezeichnet soll sie namentlich im Soubrettenfach gewesen sein.

Broschi, (spr. Broski), Carlo, bekannter unter dem Namen Farinelli, der berühmteste und bewundertste Sänger des vorigen Jahrh., geb. zu Neapel den 24. Jan. 1705. Der Name Farinelli soll nach Einigen von farina (Mehl) hergeleitet sein, weil der Vater des Sängers, Salvatore Broschi, Mehlhändler gewesen sein soll; eine andere Lesart ist die, daß ihm der Name Farinelli darum gegeben wurde, weil er im Anfange seiner künstlerischen Laufbahn die drei Brüder Farina, welche in Neapel zu den besten Dilettanten und Kunstfreunden gehörten, zu Patronen hatte. Der Pater Sacchi, von dem wir eine Biographie des Sängers haben, will auch die Beweise in Händen gehabt haben, nach denen Farinelli von altem Adel gewesen sei. Doch dem sei wie ihm wolle; Eins steht fest, und das ist, daß Farinelli sich der Kastration unterworfen hat; ob aus Spekulation oder durch einen unglücklichen Sturz veranlaßt, ist nicht zu untersuchen. Kam es doch in Italien zu häufig vor, daß ein Unglücksfall letzterer Art zur Beschönigung der infamen Spekulation dienen mußte, und kann man es wenigstens doch einigermaßen für einen Ersatz halten, wenn die Verstümmelung mit einer schönen Stimme erkauft wurde, wie dies bei B. oder Farinelli (wie wir ihn fortan, als unter diesem Namen bekannter, nennen wollen) der Fall war, der die schönste Sopranstimme hatte, die es vielleicht je gegeben. Um die Ausbildung derselben machte sich der berühmte Porpora verdient, in dessen Schule Farinelli aufgenommen wurde, nachdem er von seinem Bruder in den ersten Elementen der Musik unterrichtet worden war. Nach vollendeten Studien ließ er sich in Konzerten und Gesellschaften, besonders bei den obengenannten Brüdern Farina hören, und als er seinen Lehrer Porpora im J. 1722 nach Rom begleitete, war er schon im südlichen Italien unter dem Namen il ragazzo (der Knabe) berühmt und gefeiert. Hier in Rom auf dem Theater Aliberti, für das Porpora die Oper Eomene geschrieben hatte, trat nun Farinelli zuerst auf die Bühne, und bezauberte Alles, namentlich durch einen Wettstreit, den er mit einem vielbewunderten deutschen Trompeter bestand. Porpora hatte nämlich für Farinelli und den Deutschen eine Arie geschrieben, in der zu Anfang des Ritornell's sowohl, wie der Arie, ein lang ausgehaltener Ton vorkam; diesen setzte nun der Trompeter im Pianissimo an, steigerte die Intensität des Tones bis zum stärksten Forte und ließ ihn allmälig wieder in's

Digitized by Google

Pianissimo zurücksinken; als nun die Reihe an Farinelli kam, machte er das ganze Manöver nach, hielt aber dabei den Ton so unendlich lange aus, daß es fast an's Uebernatürliche grenzte. Als im dritten Theil der Arie dieser Anfang wiederkehrte, nahm der Trompeter nochmals seine Kraft zusammen, und leistete wirklich Erstaunliches; dennoch besiegte ihn Farinelli abermals. — Im J. 1724 ging dieser nach Wien, und das Jahr darauf sang er wieder in Italien an den bedeutendsten Bühnen mit dem ungeheuersten Erfolg bis zum J. 1728. Nur über eine Niederlage hatte er sich während dieser Zeit zu beklagen, und das war in Bologna im J. 1727, wo Bernacchi, „der König der Sänger" ihn noch durch eine größere Vollkommenheit der Ausführung in den Schatten stellte. Es zeugt von einer großen und wahren Bescheidenheit, daß Farinelli darüber keineswegs pikirt war, sondern willig die Superiorität Bernacchi's einräumte, und sogar Rathschläge von ihm annahm und durch diese eigentlich seine höchste Ausbildung erst erreichte. Im J. 1728 reiste Farinelli zum zweiten Male nach Wien, sang darauf bis 1731 wieder in Italien, und war dann zum dritten Male in Wien. Von dieser letzteren Reise datirt sich eine Veränderung in seinem Gesange; dieser war bis dahin vorwiegend darauf berechnet, die Schönheit des Organs und die Kehlfertigkeit zur Schau zu stellen; nun aber, durch den Kaiser Karl VI., einen wahren Kunstkenner, aufmerksam gemacht, ließ er auch neben dem Glanz der Exekutirung das Herz mitsprechen, und wirkte dadurch nur noch unwiderstehlicher. — Nach Italien zurückgekehrt sang F. mit immer wachsendem Erfolg in Venedig, Rom, Ferrara, Lucca, Turin, und begab sich dann im J. 1734 nach London. Hier hatte sich gegen den großen, aber wenig rücksichtsvollen Händel eine Koalition gebildet, und Porpora war an die Spitze eines Opernunternehmens getreten, und hatte die bedeutendsten Kräfte, z. B. den Senesino und die Cuzzoni Händel'n abwendig gemacht. Trotzdem kämpfte das Genie des gewaltigen Deutschen noch eine geraume Zeit gegen die Kabalen der Sänger und der beleidigten hohen Aristokratie, und erst als Farinelli sich auf die Seite seiner Gegner schlug, war Händel genöthigt, seine Oper in Hay-Market aufzugeben, und sich auf die Ausbildung der Oratorien zu legen — ein Einfall, für den jeder Kunstfreund egoistisch genug sein muß, trotz der augenblicklichen Verlegenheit Händel's, dem Himmel zu danken, denn er gab uns jene unvergänglichen Meisterwerke der Kirchenmusik, jene 27 Oratorien, ohne die man Händel'n wohl hätte achten, aber nicht verehren können. — Um nun auf F's. Leben wieder zurückzukommen, so ist zu bemerken, daß der Enthusiasmus, welchen er während seines dreijährigen Aufenthaltes in London erregte, ein erstaunlicher war, und daß es von seiner Vogue einen Begriff giebt, wenn wir sagen, daß sein jährliches Einkommen sich nie unter 5000 Pfund Sterling belaufen hat. Zu Ende des Jahres 1736 verließ F. nun die brittische Hauptstadt, und begab sich nach Spanien, auf dem Wege dahin sich aber auch einige Monate in Frankreich aufhaltend, und auch hier Alles, selbst den in Wollüsten ertränkten Ludwig XV. bezaubernd. Als F. in Spanien ankam, herrschte daselbst Philipp V., ein Monarch, der seit dem Tode seines Sohnes in eine tiefe Melancholie versunken war, und sich gar nicht mehr um die Staatsgeschäfte bekümmerte; seine Gemahlin, Elisabeth von Ferrara, wollte versuchen, ob nicht die Musik, die der König sonst sehr liebte, ihn aus seiner Niedergeschlagenheit aufzurütteln vermöchte, und zu dem Ende

Digitized by Google

ließ sie in den Gemächern Philipp's ein Konzert arrangiren, in welchem F., doch ungesehen vom Könige, eine zarte Arie singen mußte. Beim Klange dieser wunderschönen Stimme sah man den König frappirt, er wurde durch den Vortrag immer bewegter, und nach Beendigung der zweiten Arie ließ er den Sänger vor sich kommen, überhäufte ihn mit Lobeserhebungen und schwur, jede Belohnung, die F. verlangen würde, ihm zu bewilligen. Der Künstler verlangte weiter nichts, als daß der König sich anstrengen möchte, seinem Tiefsinn sich zu entreißen, und sein Königreich und seine Person fortan nicht mehr zu vernachlässigen. Wirklich ließ sich auch Philipp sorgsam ankleiden, den verwilderten Bart stutzen, und wohnte den Sitzungen des Staatsrathes bei. Nun war F's. Glück gemacht, wenn man es ein Glück nennen will, daß er dem König Abend für Abend drei Arien — Pallido il sole und Per questo dolce amplesso von Hasse, und eine variirte Menuett — unabänderlich vorsingen, und dem eigentlichen Künstlerleben entsagen mußte; er durfte nicht mehr öffentlich auftreten, seine Kunst war dem Monarchen allein vorbehalten, und im Grunde war er doch nichts weiter, als eine Art musikalischer Hofnarr oder lustiger Rath — fortan für die Kunst verloren. Freilich wurde er durch Reichthümer, Orden und eine einflußreiche Stellung entschädigt, die er sich auch unter zwei spanischen Königen — Philipp V. und Ferdinand VI. — durch sein kluges und durchaus nicht anmaßendes Benehmen bewahrte. Daß er das Amt eines wirklichen Staatsministers bekleidet habe, wie vielfach behauptet wird, ist nicht hinlänglich bewiesen; gewiß ist aber, daß er in Staatsgeschäften das Vertrauen der Herrscher besaß, und daß die Minister sich seines Einflusses und seiner Rathschläge bedient haben. — Kurze Zeit nach der Thronbesteigung Karl's III. verließ er Spanien nach 28jährigem Aufenthalte in diesem Lande, wie man sagt auf Befehl des Königs, der sich durch F's. Opposition bei der Abschließung eines Familien-Vertrags mit den Höfen von Frankreich und Neapel verletzt gefühlt haben soll. Er zog sich nach Bologna zurück, ließ sich in der Nähe dieser Stadt eine prächtige Villa bauen, und lebte seinen Erinnerungen; als Burney im J. 1771 F. sah, sang er schon seit langer Zeit nicht mehr, sondern beschäftigte sich mit Mandolin- und Klavierspielen, auf welchen Instrumenten er eine große Fertigkeit erlangt hatte. Er starb den 15. Juli 1782 in einem Alter von 77 Jahren. — Schließlich ist noch zu erwähnen, daß F. in intimer Freundschaft mit dem Pater Martini lebte, und diesem auch eine kostbare Sammlung von Büchern und Musikalien geschenkt hat; daraus ist wohl die der Begründung entbehrende Behauptung entstanden, daß P. Martini von F. zur Abfassung seiner berühmten Storia della Musica veranlaßt worden sei.

Broschi, Riccardo, älterer Bruder des Vorhergehenden (Farinelli) und sein erster Lehrer, komponirte auch viele Arien für ihn, mit denen gerade er überall das meiste Glück machte. Im J. 1728 schrieb er für Rom die Oper l'Isola d'Alcina, und zwei Jahre darauf begleitete er seinen Bruder nach Venedig und schrieb daselbst den Idaspe. Eine Arie von ihm: Son qual Nave, mit der Farinelli die meiste Bewunderung erregte, ist in Burney's Gesch. der Musik mitgetheilt; die an und für sich hübschen Melodien sind mit den wunderlichsten Trillern und Fiorituren verbrämt und verschnörkelt.

Brosmann, als Komponist unter dem Namen Pater Damasus bekannt, geb. zu

Digitized by Google

Fulnek in Mähren im J. 1731. Mit 20 Jahren trat er in den Orden der heiligen Schulen, und erhielt den Namen Damasus a Sto. Hieronymo, zeichnete sich neben der Musik auch in den Wissenschaften aus, und bekleidete lange Zeit das Amt eines Präfekten und Professors der Philosophie in Nikolsburg. Darauf berief ihn der Erzbischof von Olmütz als Regens nach Kremsier, von da kam er im J. 1775 als Rektor nach Freiberg, und im J. 1778 endlich als Rektor und Pfarrverweser nach Weißwasser, wo es ihm aber nicht behagte, und er im J. 1787 nach Freiberg zurück versetzt wurde. Hier starb er auch den 16. Sept. 1798. Dittersdorf nannte ihn seinen „Papa im Kirchenstyle" und seine Kompositionen bestehen in 50 großen und kleinen Messen, Offertorien für alle Sonn- und Festtage des ganzen Jahres, vielen Litaneien, Responsorien, Salve u. s. w.; besonders ausgezeichnet sollen jene Kompositionen sein, die er Adventualia nnd Quadrigesimalia nannte. Ferner schrieb er eine Anleitung zu allen Instrumenten in lateinischer Sprache, nebst Zeichnung der Instrumente, dann eine Gesangschule und auch De Directione Musices et de regulis Compositionis. Seine Sachen sind nicht gedruckt, und befinden sich zerstreut in mährischen und schlesischen Klosterbibliotheken.

Brossard, Sebastian de, ein gelehrter französischer musikalischer Schriftsteller und Komponist, geb. im J. 1660 und gest. zu Meaux den 10. Aug. 1730 als Groß-Kaplan und Kapellmeister, nachdem er vorher Präbendarius und Kapellmeister am Münster in Strasburg gewesen war. Er war der erste, der sich ernstlich in Frankreich mit der musikalischen Literatur beschäftigte, und sein Dictionnaire de Musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français les plus usités de la Musique etc., Paris 1703, ist das erste derartige Werk im Französischen, und kann in einzelnen Theilen noch heutzutage ganz wohl, trotz einzelner Unzulänglichkeiten, neben den vielen ihm nachgefolgten Arbeiten dieser Gattung bestehen. Ferner hat man von ihm eine Brochure: Lettre en forme de dissertation, à Mr. Demotz, sur sa nouvelle méthode d'écrire le plein-chant et la Musique, Paris 1792; auch sind in der Pariser Bibliothek Materialien zu einer Geschichte der Musik vorhanden. Seine eigene, ausgesuchte mus. Bibliothek überließ er dem König Ludwig XIV., der ihm eine Pension dafür aussetzte. Es bleibt uns nun noch von seinen Kompositionen zu sprechen übrig; sie bestehen in den verschiedenartigsten Stücken für die Kirche — Messen, Motetten, Miserere's u. s. w. — und einigen Liedersammlungen.

B rotundum, s. Versetzungszeichen.

Brown, (spr. Braun), John, engl. Geistlicher, kenntnißreicher mus. Schriftsteller und auch Komponist, geb. den 5. Nov. 1715 zu Rothbury in Northumberland. Er studirte zu Cambridge und wurde in Oxford Doktor der Musik. In der Revolution von 1745 griff er, trotzdem er schon ein geistliches Amt bekleidete, zu den Waffen, und focht mit Unerschrockenheit und Tapferkeit in den Reihen der Regierungstruppen. Darauf hatte er nacheinander mehrere Pfarrstellen inne und zuletzt im J. 1769 eine in Newcastle, wo er, in einem Anfalle von Melancholie, den 23. Sept. 1766 sich mit einem Rasirmesser den Hals abschnitt. Von seinen Schriften sind zu nennen: A Dissertation on the rise, union and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music, London 1763; in

Digitized by Google

einer zweiten Auflage, London 1764, heißt das Werk: The history of the rise and progress of poetry through its several species. Es wurde in's Französische, Italienische, und von Eschenburg in's Deutsche übersetzt unter dem Titel: „Doktor Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik nach ihrem Ursprunge, u. s. w.", Leipzig 1769. Eine Kritik seines Werkes hat B. auch in einer besondern Schrift im J. 1764 beantwortet. — Von seinen Kompositionen wird besonders das Oratorium: the cure of Saul hervorgehoben.

Brown, John, ein schottischer Maler, geb. zu Edinburg im J. 1752, reiste lange in Italien, und fixirte sich endlich 1786 in London als Portraitmaler, starb aber schon im J. 1787. Besonders bekannt ist er geworden durch seine: Letters on the poetry and music of the Italian opera, die nach seinem Tode im J. 1789 herauskamen.

Bruck, Arnold von, auch Pruck geschrieben, ein Komponist aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. Von seinen Werken hat man weiter nichts auffinden können als einige Choralmelodien, die Walther in sein Cantionale (1544) mit aufgenommen hat; doch sollen sich auch auf der Münchner Bibliothek einige gedruckte Lieder aus dem J. 1534, und einige Messen im Manuscript befinden. Er stand seiner Zeit in hohem Ansehen.

Brühl, Karl Friedrich Moritz Paul, Reichsgraf von, geb. zu Pförten im J. 1772 und gest. am 9. Aug. 1837, erhielt eine ausgezeichnete Erziehung, ward im 18. Jahre Jagdjunker und dann Kammerherr des Prinzen Heinrich von Preußen. Im J. 1813 machte er als Major im Generalstabe den Feldzug mit, und 1814 wurde er in Berlin Intendant der königl. Schauspiele, der Museen und der Hofmusik; seine Verdienste namentlich um die Oper durch die Herbeiziehung bedeutender Kräfte, z. B. einer Milder, Seidler, eines Bader, Fischer u. s. w., so wie durch die würdige Ausstattung Gluck'scher, Mozart'scher u. verschiedener anderer Meisterwerke, stehen noch in dankbarstem Andenken. Auch ist nicht zu vergessen, daß er es war, der C. M. von Weber's großes Talent zuerst zu schätzen wußte, und dessen Opern in Deutschland heimisch machte.

Brugger, Dr. J. D. C., geb. den 23. Oct. 1796 zu Freiburg im Breisgau, woselbst er auch seine gesammte Schul-, Universitäts- und Musikbildung erhielt. Schon im 9. Jahre spielte er Violine und sang im Chore am Münster seiner Vaterstadt, und versäumte auch später neben seiner wissenschaftlichen, seine musikalische Ausbildung nicht; so errichtete er in Gemeinschaft mit dreien seiner akademischen Freunde ein Gesangs- und später auch ein Streichquartett. Im J. 1819 komponirte er, als Sprecher der deutschen Burschenschaft, die patriotischen Gesänge für dieselbe von Körner, Arndt, Schiller, Seume, Jacobi u. s. w., und leitete die akademischen Konzerte und sonstigen musikalischen Aufführungen. Nachdem er Professor am Freiburger Gymnasium geworden war, übernahm er auf Anordnung des Ministeriums die Leitung des Gesangunterrichts, und gab auch zu diesem Behufe eine praktische Gesangschule heraus; später im J. 1836 hat er auch eine Anleitung zum Sing-Unterricht in Volksschulen verfertigt. (Viele Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre und für vier Männerstimmen; eine

Digitized by Google

deutsche Messe für vier Singstimmen ohne Begleitung; Bearbeitung von mehreren Hymnen Orlando Lasso's u. s. w.)

Bruhn, Nikolaus, geb. um 1666 zu Schwabstädt im Schleswig'schen, wo sein Vater, Paul B., Organist war. Von diesem zum fertigen Klavier- und Orgelspieler herangebildet, kam er, um auch noch andere Instrumente spielen zu lernen, zu seinen ältern Bruder Peter, der in Lübeck Rathsmusikus war. Hier erwarb er sich bedeutende Fertigkeit auf der Violine und Viola da gamba, und nahm auch bei Buxtehude Kompositionsunterricht. Auf des Letzteren Empfehlung erhielt er eine Anstellung in Kopenhagen, und von da wurde er nach Husum berufen, wo er im J. 1697 leider schon starb. Neben seiner für seine Zeit wirklich bedeutenden Fertigkeit auf der Violine, der Orgel und dem Klavier, hat er auch sehr gründliche und dabei gefällige Kompositionen geliefert, die aber nicht gedruckt sind. Walther stellt seine Sachen für Klavier, Mattheson die für die Orgel am höchsten; seine Manier war die des Buxtehude.

Brumel, (spr. Brümel), Antoine, oder Bromel, ein berühmter französischer Kontrapunktist, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. blühend, ein Zeitgenosse des Josquin, und wie dieser ein Schüler Ockenheim's. Glarean sowie Forkel zählen ihn zu den bedeutendsten Meistern seiner Zeit, und der Erstere hat in seinem Dodecachordon, und der Letztere in seiner Geschichte der Musik mehrere Stücke von ihm mitgetheilt. Drei seiner Messen befinden sich auch in der von Andrea Antiquis, Rom 1516, herausgegebenen Sammlung: Liber quindecim Missarum electarum, quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt; ferner finden sich Stücke von B. in den: Selectae, artificiosae et elegantes Fugae etc. von Jac. Paix (Paris 1587), auf der Münchner Bibliothek und in Walther's Cantionale, sowie in den Archiven der päbstlichen Kapelle in Rom.

Brummeisen, s. Maultrommel.

Brummhorn, die hie und da gebräuchliche Benennung für die Orgelstimme Krummhorn (s. d.).

Brun, (spr. Bröng), Jean, geb. zu Lyon am 6. April 1759, bildete sich in Paris zu einem ausgezeichneten Waldhornisten, und wurde 1786 als erster Hornist am Orchester der großen Oper angestellt. 1792 ging er nach London, erhielt bald darauf einen Ruf nach Berlin, und 1805 war er wieder in Paris, wo er aber schon im folgenden Jahre sich das Leben nahm, indem er sich mit Schwefeldampf erstickte. Er hat auch einen Lack erfunden, mit dem das Horn von innen überzogen wird, und der sich als praktisch erwiesen hat, indem er erstens alle etwaigen Unebenheiten ausglättet, dann das Abfärben des Messings beim Stopfen der Töne verhütet und endlich das Instrument von dem sich gewöhnlich erzeugenden Grünspan rein hält.

Brun, le, s. Lebrun.

Brunelli, Antonio, ein ausgezeichneter Komponist zu Anfang des 17. Jahrh., war erst Kapellmeister an der Kathedrale zu Prato, dann an der San Miniato in Florenz, und endlich des Großherzogs von Toskana. (Motetten, Madrigalen, Kanzonetten, Esercizi ad una e due voci, la Sacra Cantica, a 1—4 voci u. s. w.; auch ein Werk über verschiedene Arten des doppelten Kontrapunktes, und über den sogenannten Contrapunto alla mente (improvisirten Kontrapunkt).

Digitized by Google

Brunetti, Giovanni, Kapellmeister an der Kathedrale von Urbino, lebte zu Anfang des 17. Jahrh. In Venedig sind 1625 vierundzwanzig fünfstimmige Motetten von ihm gedruckt worden. Wahrscheinlich ist der von Walther angeführte Giovanni Brunnetti, ebenfalls ein Kirchenkomponist, mit dem Obigen eine und dieselbe Person.

Brunetti, Gaëtano, geb. zu Pisa im J. 1753, wo sein Vater Kapellmeister am Dom war, und ihm auch den ersten Unterricht gab. Dann ging er aber nach Florenz, und bildete sich unter Nardini zu einem vortrefflichen Violinisten, der Italien und Deutschland durchreiste, und auch eine Zeit lang in Mannheim angestellt war, wo ihn im J. 1778 Mozart hörte und sein Talent sehr schätzte. Zu Ende des Jahres 1779 begab er sich nach Paris, und ließ daselbst seine ersten Kompositionen erscheinen; darauf wurde er von Boccherini als erster Violinist nach Madrid berufen, und hatte diesem Komponisten, neben seiner Stellung auch in künstlerischer Beziehung mancherlei zu verdanken. Trotzdem bewies er sich undankbar, und intriguirte gegen Boccherini (s. d. Art.) und soll diesen sogar aus seiner Stellung als Kapellmeister des Königs verdrängt haben. Gestorben ist B. im J. 1807 in der Nähe von Madrid an einem Schlagfluß, der durch den Schrecken über die Einnahme Madrids durch die Franzosen herbeigeführt worden war. — Als Komponist war B. sehr fruchtbar, aber durchaus bloßer Nachahmer; gedruckt sind von seinen Sachen: Sechs Trio's für zwei Violinen und Baß, ein Heft Quartette, drei Hefte Duo's für zwei Violinen, sechs Sextetten für Streichinstrumente und ein Heft Quintetten; weit zahlreicher sind seine ungedruckten Kompositionen, bestehend in einer Masse von Symphonien und Ouverturen, Quartetten, Quintetten, Trio's, Duo's, Divertissements, Sonaten, Variationen, Harmoniemusiken u. s. w. u. s. w.

Brunetti, Giovanni Gualberto, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Pisa um's J. 1760, erhielt seines Vaters Stelle am Dom in Pisa, und hat sich durch verschiedene Opern bekannt gemacht, z. B. Lo Sposo di tre, Marito di nessuna; le Stravaganze in Campagna; Bertoldo e Bertoldina; Demofoonte; le Nozze per invito; Fatima; auch hat er viele Kirchenmusiken verfaßt.

Bruni, Antoine Barthelemy, geb. zu Coni in Piemont den 2. Febr. 1759, ein ausgezeichneter Violinspieler und angenehmer Komponist. Seine Lehrer waren auf der Violine Pugnani und in der Komposition Spezziani in Novara. In seinem 22. Jahre kam er nach Paris, und wurde als Violinist an der Comédie italienne angestellt, ließ auch mehrere Kompositionen, Sonaten, Duo's, Quartette u. s. w. erscheinen, von denen namentlich die Duo's geschätzt wurden. Bis zum J. 1801 bekleidete er nacheinander die Stellen eines Chef d'orchestre am Théâtre Montansier, an der Opera-comique und italienischen Oper; dann zog er sich nach Passy zurück, wo er lange Zeit in Ruhe lebte, und erst im J. 1816 wieder mit einer Oper le Mariage par Commission hervortrat, die aber keinen Erfolg hatte. Kurze Zeit darauf kehrte er in sein Vaterland zurück, und starb zu Coni im J. 1823. Man hat von ihm 16 Opern und Operetten, die sich durch angenehme Melodien, dramatischen Effekt und gute Instrumentation auszeichnen; außerdem gab er auch eine Nouvelle méthode de Violon etc. und eine für Altviola heraus.

Brunmayer, Andreas, geb. zu Lauffen im Salzburgischen, war zu Anfang

Digitized by Google

unsers Jahrh. Organist an der St. Petrikirche in Salzburg, und als Komponist sehr geschätzt. Er war ein Schüler Michael Haydn's, dann Albrechtsberger's und Kotzeluch's im Klavierspielen. (Sehr gute Kirchensachen und Kantaten; dann Lieder mit Klavierbegleitung, Sonaten, Variationen, Serenaden, Menuetten u. s. w. für Klavier, mehrstimmige Gesänge, Quintetten für Blasinstrumente, von denen C. M. von Weber mit großer Achtung sprach; auch hat er sich in komischen Opern versucht, von denen aber nichts bekannt geworden ist.)

Brunner, Adam Heinrich, ein Mönch zu Bamberg in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh.; man hat von ihm: Cantiones Marianae, oder teutsche marianische Lieder über jeden Titel der Lauretanischen Litaney, mit zwei, drei, vier oder mehr Geigen, Bamberg 1670; Seraphische Tafelmusik, 64 de vener. Sacramento handelnde Arien, von einer Singstimme, zwei Violinen und Generalbaß, Augsburg 1693.

Brunner, Christian Traugott, geb. den 12. Dec. 1792 zu Brünlos im sächsischen Erzgebirge, wo er auch vom Schullehrer den ersten Musikunterricht erhielt; seine weitere Ausbildung erhielt er auf dem Lyceum in Chemnitz, wo er Chorpräfekt und später Organist wurde; als solcher und als Musiklehrer lebt er auch noch in genannter Stadt. Er hat eine Unmasse von instruktiven Klavierstückchen in die Welt geschickt, die außer ihrer Brauchbarkeit für Anfänger weiter keinen Vorzug haben; außerdem hat er auch einige Liederhefte für eine und mehrere Singstimmen verfaßt.

Brusa, Francesco, ein Opernkomponist, geb. zu Venedig zu Ende des 17. Jahrh. In den Jahren 1724, 25 und 26 wurden von ihm aufgeführt: Il Trionfo della Virtù, Amor eroico und Medea e Giasone.

Bruscamente, — heftig, scharf accentuirt; eine Vortragsbezeichnung, die meist nur für einzelne Stellen eines Tonstückes, und da auch nur sehr selten, gebraucht wird.

Brusco, Giulio, geb. zu Piacenza, war an der Kirche S. Francesco in dieser Stadt zu Anfang des 17. Jahrh. Kapellmeister. Man hat von ihm: Modulatio Davidica, 1622; Motetti, Venedig 1629; Concerti e Litanie, ein- bis vierstimmig, Venedig 1629; Missa, Psalmi et Te Deum, 8 vocum.

Bruscolini, Pasqualino, ein berühmter ital. Contr'altist. Von 1743 an sang er zehn Jahre in Berlin, und ging von da nach Dresden, wo er bis zum J. 1763 an der Oper blieb.

Brust, Orgelbrust, Brustpfeifen nennt man die in der Fronte der untersten Abtheilung einer Orgel, und zwar zwischen den Pedalkolonnen, stehende Abtheilung der Manualpfeifen. Der Ausdruck Brust darf nicht mit Fronte oder Prospect verwechselt werden.

Bruststimme, s. Stimme und Register.

Brustwerk, oder **Brustpositiv** ist ein einzelnes, für sich bestehendes Positiv in der Fronte der Orgel, mit eigenem Klavier- und Pfeifenwerk, und kann entweder als kleine Orgel für sich allein gespielt, aber auch vermittels einer Koppel mit dem Hauptwerke vereinigt werden. Dem letzteren steht es natürlich in Ansehung der Stärke nach und enthält meistens nur sanfte Stimmen.

Bryennius, Manuel, der jüngste der griechischen musikalischen Schriftsteller, lebte unter der Regierung des Kaisers Michael Paläologus um 1320. Er hat einen

Digitized by Google

Traktat „Harmonica" hinterlassen, der in 3 Bücher getheilt, und eine Kompilation aus den meisten älteren griech. Musikschriftstellern ist, denn man findet darin Auszüge aus Euklid, Ptolemäus, Theon, Aristoxenos, Nicomachus u. v. A. Die Schrift findet sich u. A. auch im dritten Bande von Wallis' Opp. math., Oxford 1699, übersetzt. Nach P. Martini's Behauptung war B. der Erste, welcher von den alten Namen der Tonarten (dorisch, phrygisch u. s. w.) abging, und nach den acht Kirchentönen acht bestimmte Tonarten festsetzte.

Bryne, (spr. Brein), Albert, einer der besten englischen Kirchenkomponisten im 17. Jahrh., ein Schüler John Tomkin's und später auch dessen Nachfolger als Organist an der Paulskirche. Er starb im J. 1670, und ist in der Westminster-Abtei begraben. In der Clifford'schen Sammlung befinden sich einige Anthems von ihm, auch in der Cathedral Music.

Buchner, s. Büchner.

Buccina, auch Bucina und Bucinum, wörtlich eigentlich: Hirtenhorn, war der Name der Kriegstrompete der alten Römer, von starkem Ton, konischer Form, ohne Tonlöcher und mit einem großen Schalltrichter. Das Buccin (spr. Bückßeng) ist heutzutage bei einigen Militärmusikchören (meist französischen) eine Art Posaune.

Buchholz, Johann Simon, einer der geschicktesten Orgelbauer neuerer Zeit, geb. zu Wippach bei Erfurt den 27. Sept. 1758 und gest. am 24. Febr. 1825 in Berlin. Er baute im Ganzen mehr als 30 Orgeln, worunter 16 größere Werke mit 2 und 3 Manualen sich befinden. Als besonders zweckmäßig disponirt sind die Orgeln zu Bath in Pommern und zu Treptow mit 42 und 28 klingenden Stimmen zu nennen.

Buchweiser, Mathias, geb. den 14. Sept. 1772 zu Sendling bei München, kam als achtjähriger Knabe in das Chor des Klosters Bernried bei Starnberg, und dann im J. 1783 auf das Gymnasium in München. Zu dieser Zeit wurde er Valesi's Schüler, der ihn im Gesang und Orgelspielen unterrichtete. Nach beendigten musikalischen Studien wurde er Repetitor an der Oper, und 1793 Hoforganist. Er hat Kirchensachen, namentlich Messen, geschrieben, die mit Erfolg zur Aufführung kamen. — Sein älterer Bruder, Balthasar B., zu Sendling im J. 1765 geb., war ebenfalls ein Schüler Valesi's, und wurde auf die Empfehlung der Kurfürstin von Baiern Sänger beim Kurfürsten von Trier. Hier studirte er noch Komposition bei Sales. Im J. 1811 wurde er Musikdirektor in Wien.

Büchner, 1) Johann, der sich auch Buechner oder Buochner geschrieben findet, war um die Mitte des 16 Jahrh. ein sehr berühmter Musiker, von dessen Werken wir aber keins mehr besitzen. Sein Lehrer war Paul Hochhaimer. — 2) Johann Heinrich B., ein Komponist aus dem Anfange des 17. Jahrh., von dem Draudius in seiner Bibliothek deutscher Klassiker anführt: Servia von schönen Vilanellen, Tänzen, Galliarden und Couranten, mit vier Stimmen vocaliter und instrumentaliter zu gebrauchen, Nürnberg 1614; dann Erodiae, d. i. Liedlein der Lieb, mit Amorosischen Texten, daneben etliche Galliarden, Couranten u. s. w. mit vier und fünf Stimmen, Strasburg 1624. — 3) Joh. Christoph B., geb. im J. 1736 und gest. den 23. Decbr. 1804 als Stadtkantor in Gotha, war ein fleißiger Kirchenkomponist; besonders waren seine Kantaten und geistlichen Lieder geschätzt.

Digitized by Google

4) Emil B., geb. zu Osterfeld bei Naumburg den 5. Decbr. 1826, lebt in Leipzig als Musiklehrer, war ein Schüler des dasigen Konservatoriums und hat mehrere sehr ansprechende, dabei aber nicht fade Klavier- und Liederkompositionen veröffentlicht.

Büchse, oder Hose heißt in der Orgelbausprache der Fuß der kleinen metallnen Zungenstimmen-Pfeifen, z. B. der Vox humana, in den das mit dem Schallbecher fest verbundene Mundstück, welches in einer Art von Kugel befestigt ist, hineingesteckt wird. Fälschlich wird auch zuweilen der Deckel einer Metallpfeife B. genannt.

Büel, oder Buel, Christoph, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. als Kapellmeister und Kanzleiregistrator in Nürnberg, und starb daselbst im J. 1631. Er schrieb zwei Traktate: Melos Harmonicum und Doctrina duodecim modorum musicalium. Seine Kompositionen sind nicht häufig aber von vortrefflicher Arbeit, wie eine sechsstimmige Motette: Expurgate vetus fermentum beweist.

Bügelhorn, s. Buglehorn.

Bühler, Franz, geb. den 12. April 1760 in Schneidheim bei Nördlingen, ließ sich nach absolvirten Studien bei den Benediktinern in Donauwerth einkleiden, und erhielt 1784 die Weihen. Da ihm aber die strenge Mönchs-Disciplin nicht behagte, ging er aus dem Kloster und wurde Weltpriester; nachdem er sich unter Rosetti zum gründlichen Tonsetzer ausgebildet hatte, finden wir von 1794 an den Abbé B. in Botzen, wo er adjungirter Organist war und Konzerte dirigirte. Im J. 1801 wurde er als Domkapellmeister nach Augsburg berufen, und starb daselbst den 4. Febr. 1824. (15 größere und kleinere Messen, 28 Hymni vespertini, Offertorien, Litaneien, Grablieder u. a. kirchliche Stücke; Lieder und Gesänge, Sonaten, Konzerte, Variationen; auch eine Oper „die falschen Verdachte" und ein kleines theoretisches Werk: Partiturregeln für Anfänger u. s. w., Donauwerth 1793, und später in einer verbesserten und vermehrten Auflage in München.)

Bümler, Georg Heinrich, geb. zu Berneck am 10. Oct. 1669 und gest. zu Ansbach am 26. Aug. 1745 als markgräfl. Kapellmeister. Als Diskantist in Bayreuth wurde er vom Kapellmeister Ruggiero Fedeli im Klavierspielen und Singen unterrichtet, und im J. 1690 war er Kammermusikus in Wolfenbüttel, von wo aus er als Sänger und Klaviervirtuos durch einen Theil von Deutschland Kunstreisen machte. Im J. 1698 wurde er Kammermusikus in Ansbach und 1717 Kapellmeister. Von seinen Kompositionen wurden namentlich die Kirchensachen als reich an fließenden Melodien und interessanten harmonischen Wendungen geschätzt; es ist jedoch von diesen, wie von seinen übrigen Sachen — Klavierstücken, Violinquartetten und Duetten — äußerst wenig gedruckt. Zu bemerken ist noch, daß B. ein geschickter Mechaniker und Optiker gewesen ist, und in seinen Mußestunden viele schöne Fernröhre und Sonnenuhren verfertigt hat, über die bessere Einrichtung der letzteren er auch eine besondere Abhandlung herausgegeben haben soll.

Bürde, Elisabeth Wilhelmine geb. Hiller, Tochter des berühmten Leipziger Hiller, geb. im J. 1770 in Leipzig und gest. 1806 in Breslau als Gattin des Dichters Bürde und Sängerin am Theater.

Büthner, oder Bütner, geb. 1616 zu Sonnenburg in Thüringen, war anfangs Organist und Kantor an der Salvator-Kirche, und dann Kantor und Musikdirektor an der Katharinen-Kirche und Schule in Danzig, wo er 1679 starb. Er wurde zu

Digitized by Google

seiner Zeit als gründlicher und fruchtbarer Komponist außerordentlich geschätzt; Mattheson jedoch führt in seiner „Ehrenpforte" nur ein einziges Werk von ihm an, und zwar ein Te Deum, das zur Feier des Friedens von Oliva (1660) komponirt zu sein scheint.

Büttinger, Karl Konrad, geb. zu Mainz um 1788, fertiger Klavier- und Orgelspieler und geschickter Komponist von Kirchenstücken, Liedern und Gesängen, Polonaisen, Variationen und Fantasien für Flöte und Fagott u. s. w. — Er hat auch eine Uebersetzung, oder vielmehr freie Bearbeitung von Asioli's „Lehrbuch der Anfangsgründe der Musik" geliefert, (Mainz, bei Schott), die aber durchaus nicht ausgezeichnet ist, denn wo er das Original durch Zusätze hat erweitern wollen, ist er gar häufig in nur Halbwahres oder geradezu Falsches hineingerathen.

Büttner, Erhard, ein Kirchenkomponist und mus. Schriftsteller aus dem Anfange des 17. Jahrh., geb. zu Römhild, war Kantor in Koburg, und nahm sich allda selbst das Leben am 19. Jan. 1625, aus Reue über eine an seiner Frau begangene Untreue. Von seinen Werken sind als gedruckt anzuführen: Psalm 46 und 127 für acht Stimmen, Koburg 1617 und 22; Oda Paradisiaca, ebend. 1621; *μέλος εὐχάριστον,* oder das Lied: „Singen wir aus Herzens Grund", mit sechs Stimmen, ebend. 1624; Rudimenta Musicae, oder deutscher Unterricht vor diejenigen Knaben, die noch jung und zu keinem Latein gewehnet, Koburg 1623 und Jena 1625.

Bufet, oder Bufit, (franz.), heißt in der Orgelbausprache das Gehäuse einer Orgel.

Buffa, (ital.), ist das Feminimum von buffo — komisch, possenhaft; eine Aria buffa ist daher eine komische Arie, eine Arie mit komischem Text, und eine Opera buffa, eine komische Oper; doch sagt man auch der Kürze wegen für Opera buffa nur Buffa.

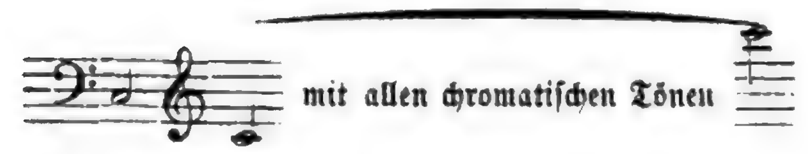
Buffardin, (spr. Büffardeng), Pierre Gabriel, ein berühmter Flötist, in Frankreich zu Ende des 17. Jahrh. geboren, war im J. 1716 in der kurfürstl. Kapelle in Dresden angestellt, und starb daselbst in den letzten Monaten des J. 1739. Zu bemerken ist noch, daß der berühmte Quantz einige Zeit bei B. Unterricht hatte.

Buffo, Buffone, franz. Bouffon, wird derjenige Sänger genannt, der in der komischen Oper oder in dem Intermezzo der Italiener die komischen Charaktere darstellt.

Buglehorn, auch Bügelhorn, Signalhorn, Klarin genannt, ein in seiner Wesenheit der Trompete ähnliches Instrument; doch ist die Röhre beim B. kürzer und weiter als bei der Trompete. Der Ton ist mehr stark als angenehm, und es besitzt im Ganzen folgende Töne:

Am häufigsten findet man die Buglehörner in den Stimmungen C, B und Es. — Der Tonarmuth des Instrumentes hat man in neuerer Zeit durch das Hinzuthun von Klappen und Ventilen abzuhelfen gesucht, und man hat Klappen-Buglehörner konstruirt mit folgendem Umfang:

Digitized by Google



und Ventil-Buglehörner mit dem Umfange:

Um die Vervollkommnung des B. (das, beiläufig erwähnt, wörtlich übersetzt Jagdhorn heißt) hat sich in England zuerst im J. 1815 ein Deutscher, Namens Schmidt, erster Trompeter des damaligen Prinz-Regenten, verdient gemacht, und ihm auch den Namen: the Regent's-Bugle gegeben.

Buini, Giuseppe Maria, ein dramatischer Komponist gegen das Ende des 17. Jahrh., geb. zu Bologna, machte mit seinen etwa 30 Opern, von denen auch einige von ihm selbst gedichtet sind, viel Glück. Hier folgen die Titel einiger derselben: l'Ipocondriaco; gl'inganni fortunati; Armida delusa; Cleofile; Armida abbandonnata; la Ninfa riconosciuta; Fidarsi è ben, ma non fidarsi è meglio.

Bulgarelli, Marianna Benfi, gen. la Romanina, war eine der ausgezeichnetsten ital. Sängerinnen in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. Sie war in Rom im J. 1684 geb. und starb daselbst im J. 1734. Sie sang auch in Deutschland und zwar 1725 in Wien, wohin sie Matastasio gefolgt war, (dem sie in seiner, nach dem Tode seines Wohlthäters Gravina höchst bedrängten Lage eine unterstützende und hülfreiche Freundin gewesen), dann in Breslau und im J. 1728 in Prag. Von 1730 an lebte sie von der Bühne zurückgezogen in Rom.

Bull, John, Dr. der Musik, geb. im J. 1563 in Sommersetshire, ein berühmter englischer Tonkünstler. In seinem 11. Jahre fing er an Musik zu lernen, und zwar bei dem Hoforganisten Blithemann in London; er war erst 23 Jahre alt, als er schon von der Universität Oxford zum Baccalaureus, und bald darauf nach dem Tode seines Lehrers zum Doktor der Musik und Organisten an der königl. Kapelle ernannt wurde. Im J. 1596 erhielt er die Professur der Musik am Gresham'schen Kollegio in London, und seine Vorlesungen hatten einen ungeheuern Zulauf. Im J. 1601 machte er eine große Reise durch Holland, Frankreich und Deutschland, überall durch sein Orgel- und Klavierspiel, wie durch seine Kompositionen ungeheuren Beifall erregend; im J. 1607 ernannte ihn der Nachfolger der Elisabeth, Jakob I., zum Hoforganisten; er legte aber noch in demselben Jahre diese Stelle nieder, und begab sich wieder nach Deutschland, nach Einigen, um seiner zerrütteten Gesundheit, nach Anderen, um seinem unzulänglichen Vermögen aufzuhelfen. Burney nimmt das Letztere an; denn trotz aller Anerkennung und aller Stellen, soll doch B. nicht genug Einkommen gehabt haben, um ordentlich existiren zu können. Gest. ist er zu Lübeck im J. 1622, nach Einigen in Hamburg. Seine Kompositionen sollen nach Burney's Meinung zwar gründlich und künstlich, aber durchaus steif und langweilig sein; gedruckt ist nur weniges davon; Barnard theilt in seiner Sammlung Cathedral Music ein Anthem: Deliver me, o God, mit, und in der Sammlung Parthenia befinden

Digitized by Google

sich mehrere Klavier- und Virginal- (Spinett-) Stücke. Burney giebt von B. in seiner Musikgeschichte Variationen, und Hawkins in der seinigen einen Räthsel-Kanon in Form eines Triangels geschrieben.

Bull, Ole Bornemann, geb. zu Bergen in Norwegen am 5. Febr. 1810, verrieth schon in zarter Jugend die größte Liebe zur Musik und namentlich zum Geigenspielen. Da er aber zum Studium der Theologie sich ernstlich vorbereiten sollte, so wurden ihm von seinem Vater und Hauslehrer seine musikalischen Beschäftigungen ganz untersagt, und ihm sogar auch seine Geige genommen. Nur ganz im Geheimen konnte er sich üben, und als er in seinem 18. Jahre nach Christiania auf die Universität ging, war seine erworbene Fertigkeit doch so groß geworden, daß er in einem Konzerte, in welchem er mitwirkte, Alles in Erstaunen setzte. Von nun an hielt ihn nichts mehr ab, sich ganz der Kunst zu weihen, und im J. 1829 ging er nach Kassel, um bei Spohr seine höhere Ausbildung zu erlangen. Durch die kalte Aufnahme, die ihm von Seiten des genannten Meisters wurde, überkam ihn eine große Niedergeschlagenheit; er wurde irre an sich und ging nach Göttingen, der Kunst entsagend und zum Studium der Jurisprudenz übergehend. Doch nicht lange ließ ihm seine Kunstliebe Ruhe; es drängte ihn wieder zu seiner Geige, und er beschloß, sich seinem Talente und seinem guten Stern zu überlassen. Nach einem Aufenthalte in seiner Vaterstadt, den er zu den fleißigsten Studien benutzt hatte, reiste er 1831 in den scandinavischen Königreichen, ging von da nach Holland, und kam darauf nach Paris. Hier war gerade die Cholera ausgebrochen, Niemand dachte daran, Konzerte zu besuchen, und Ole Bull sah bald seine schwachen Hülfsmittel erschöpft. Dazu kam noch, daß man ihm eines Tages seine sämmtlichen Effekten und seine Geige gestohlen hatte; nun war seine Lage eine wahrhaft entsetzliche; drei Tage und drei Nächte irrte er in Verzweiflung, von Hunger und Sorge geplagt, in den Straßen von Paris umher, und war nahe daran, seinem Leben in den Fluthen der Seine ein Ende zu machen. Zum Glück nahm sich seiner eine ältliche Dame, Villeminot mit Namen, an, und pflegte ihn während einer gefährlichen Krankheit, in die er vor Kummer und Aufregung verfallen war, Tag und Nacht auf's Liebevollste. Im Frühling des J. 1833, nachdem seine Kräfte wieder gänzlich hergestellt waren, gelang es ihm endlich ein Konzert zu veranstalten, in welchem er Furore und eine gute Einnahme machte. Darauf reiste er nach der Schweiz und nach Italien, besuchte im J. 1835 die französischen Provinz-Städte, spielte im J. 1836 mit dem ungeheuersten Beifall in England, Schottland und Irland, und machte dann in Begleitung des Violoncellisten Kellermann eine Reise nach Rußland. Im J. 1840 spielte er in Norddeutschland, und einige Jahre später ging er nach Amerika, wo er augenblicklich noch lebt. — Sein außerordentliches Geigentalent ist außer allem Zweifel; seine Spielweise ist nach der Paganini's gemodelt, und er leistet, was die tours de force betrifft, wirklich Außerordentliches. Doch kann man ihm dabei den Vorwurf der Unsolidität in der Technik und der Charlatanerie nicht ersparen, und im Ganzen ist sein Spiel ein unkünstlerisches, ja sogar in manchen Theilen nicht fertig gewordenes — das Autodidaktische, wenn auch eines begabten Menschen, sieht überall daraus hervor. Seine Kompositionen sind von der allergeringsten Bedeutung; sie haben weder Form noch

Digitized by Google

Inhalt, und sind nur darauf berechnet, einzelne Geigeneffekte hören zu lassen, und durch Bizarrerien zu verblüffen.

Bullern, nennt man bei großen Orgelpfeifen das mangelhafte Ansprechen derselben, so daß die Höhe und Tiefe nicht bestimmt werden kann.

Bulyovski, von Dulicz, Michael, ein Edelmann aus der Thuroczer Gespanschaft, geb. um die Mitte des 17. Jahrh. Er machte seine Studien auf den Universitäten von Wittenberg, Tübingen und Strasburg, und da der Krieg ihm die Rückkehr in sein Vaterland unmöglich gemacht hatte, so fixirte er sich in Deutschland und war zuerst Rektor in Durlach, dann Prorektor zu Pforzheim, 1692 Rektor in Oehringen, 1696 Prorektor und Professor in Stuttgart, und endlich Baden-Durlachischer Kirchenrath, Professor der Philosophie und Prorektor in Durlach. Nach Einigen soll er im J. 1711 gestorben sein, nach Anderen aber im J. 1712 noch gelebt haben. Neben seinen großen theologischen, philosophischen und juridischen Kenntnissen war er auch tüchtiger Musiker, namentlich fertiger Klavier- und Orgelspieler, und im Instrumentenbau erfahren. Er hat veröffentlicht: De emendatio Organorum, oder kurze Vorstellung von der Verbesserung des Orgelwerks (lateinisch und deutsch) Strasburg 1680; ferner: Tastatura quinque formis Panharmonico-Metathetica etc., Durlach 1711, (den vollständigen sehr weitschweifigen Titel dieser Schrift möge man bei Gerber und Forkel nachlesen). Sie war eigentlich nur ein Prospect (8 Seiten lang) eines von ihm erfundenen und zu erbauenden Orgel- oder Klavierwerks mit fünf beweglichen und übereinander liegenden Klavieren, bei denen die Temperatur der Stimmung ausgeschlossen war. Ein versprochenes Werk, das dieses System gründlich auseinander setzen sollte, hat B. nicht erscheinen lassen. (Weiteres über die Erfindung s. auch im Journal des Savants, Jahrg. 1712.)

Bunde, oder Bünde heißen die beinernen oder metallnen Leistchen, die in das Griffbrett der Guitarren, Zithern, Mandoren, Lauten, Viola da Gamben u. s. w. eingelassen sind, und die Tonabtheilungen bezeichnen; es sind die Bünde also eine Erleichterung für die Genauigkeit der Intonation. Früher wurde dies durch quer über das Griffbrett und um den Hals gebundene Stückchen Darmsaite bewirkt; daher auch der Name Bunde oder Bünde. Alte Abbildungen zeigen, daß die Bünde früher auch bei Violinen, Cello's u. s. w., wo sie heutzutage nicht mehr angewendet werden, in Gebrauch waren.

Bundfrei, oder Bandfrei bedeutete bei den alten Klavieren, daß jede Taste ihre Tangente an eine besondere Seite andrücken ließ. Bei einigen Instrumenten war es auch der Fall, daß zwei oder mehr nebeneinander liegende Tasten den Ton auf einem und demselben Saitenchore hervorbrachten; diese Instrumente wurden gebunden oder nicht bundfrei genannt, und hatten den Nachtheil, daß die so gebundenen Töne nicht zu gleicher Zeit zur Intonation gebracht werden könnten, sondern nur der höchste derselben erklingen konnte, und daß ferner bei stufenweise fortschreitenden und legato zu spielenden Noten in verschiedenen Tonarten ein gewisses unangenehmes Klirren nicht vermieden werden konnte. Außerdem konnte auch ein nicht bundfreies Instrument niemals ganz rein gestimmt werden.

Buonaccordo, war der Name eines kleinen, mit einer sehr engen Klaviatur versehenen Spinetts für Kinder. Man hatte diese Instrumente in gewöhnlicher Klavier-

Digitized by Google

form und auch dreieckig, so daß sie bequem in eine Zimmerecke geschoben werden konnten.

Buonamente, s. Bonometti.

Buononcini, (spr. —tschini), Giovanni Maria, Komponist u. musikalischer Schriftsteller, geb. zu Modena um 1640. Seine Studien machte er in Bologna bei dem Kapellmeister Paul Colonna, und nach Beendigung derselben kam er nach seiner Vaterstadt zurück, wo er zum Konzertdirektor des Herzogs und Kapellmeister an der Kirche S. Giovanni in Monte ernannt wurde; auch nahm die philharmonische Akademie in Bologna ihn zu ihrem Mitgliede auf. Sein bekanntestes Werk ist: Musico prattico, che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla composizione dei Canti, e dio ciò ch'all' arte del contrapunto si ricerca, Bologna 1673, und in einer zweiten Auflage 1688; im J. 1701 erschien auch in Stuttgart eine deutsche Uebersetzung von Treu. Von Kompositionen B's. kennt man: Sinfonien zu drei Instrumenten mit Baß für Orgel, und Sinfonien zu fünf, sechs, sieben und acht Instrumenten; achtstimmige Messen; Duetti da camera; Kirchen- und Kammersonaten zu drei und vier Instrumenten; Kammer-Kantaten für eine Solostimme; Madrigalen.

Buononcini, Antonio, ältester Sohn des Vorhergehenden, und einer der geachtetsten Künstler seiner Zeit, geb. um 1658 entweder zu Modena oder zu Bologna; 1697 war er zu Wien als Komponist in kaiserl. Diensten, 1703 in Berlin, 1706 wieder in Wien und 1714 in Rom. Ausführlicheres weiß man über sein Leben nicht; auch sein Todesjahr ist nicht anzugeben. Seine Kompositionen sind meist ungedruckt geblieben; sie bestehen in Kirchenstücken und Opern, z. B. Etearco, Tigrane, la Regina creduta Rè.

Buononcini, Giovanni Battista, der jüngere und bekanntere Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Modena um 1672. Seine Studien machte er bei seinem Vater, und nach Beendigung derselben ging er als Violoncellist nach Wien in die Dienste Kaiser Leopold's I.; hier war es besonders Scarlatti's Laodicea e Berenice, die ihn mächtig anregte und zur Komposition anfeuerte. Die Folge davon war eine Oper „Camilla", die dem noch nicht achtzehnjährigen B. einen ungeheuren Erfolg eintrug. (Wir müssen hier bemerken, daß Einige diese Oper auch seinem Bruder Antonio [s. vorher] zuschreiben.) Im J. 1694 wurde B. nach Rom berufen, und schrieb daselbst die Opern Tullo Ostilio und Xerse; im J. 1699 finden wir ihn wieder in Wien, wo er eine Reihe von Jahren blieb, und fortwährend für das Theater arbeitete; dazwischen fällt aber auch eine Reise nach Berlin, wo er seinen Polyfemo mit größtem Beifall aufführen ließ. Von Rom aus wurde er nach London an das 1716 gegründete Royal Theatre berufen, und schrieb für dasselbe eine Masse Opern, z. B. Astarto, Crispo, Griselda, Farnace; auch war er der Haupt-Rival Händel's, und der Streit über die Vorzüge Beider wurde so heftig, daß man zu dem Mittel greifen mußte, eine dreiaktige Oper von Händel, Buononcini und Attilio Ariosti (der auch eine Partei für sich hatte) gemeinschaftlich komponiren zu lassen. Man wählte „Muzio Scevola", u. jeder der genannten Komponisten mußte einen Akt in Musik setzen, aber auch, um ein gewissermaßen abschließendes Ganze zu haben, eine Ouverture dazu liefern. Wie das nun bei dergleichen Dingen zu gehen pflegt,

Digitized by Google

eine förmliche Entscheidung war doch nicht zu erlangen, denn jede der Parteien schrieb sich den Sieg zu. Das ungemeine Ansehen, das B. in London genoß, und die Protektion namentlich der Familie Marlborough, verscherzte er zum großen Theil dadurch, daß er eine Komposition von Antonio Lotti für die seinige ausgab. — Im J. 1733 wurde B. durch einen alchymistischen Schwindler, der sich Graf Ughi nannte, um sein ganzes Vermögen gebracht; er hatte mit diesem Abenteurer England verlassen, und mußte, als die Illusion des Goldmachens verflogen war, wieder zur Feder greifen, um dem drückendsten Mangel zu entgehen. Von Paris aus, wo er namentlich für die königl. Kapelle eine Motette komponirt, die ihm viel Ruhm eingetragen, wurde er nach Wien berufen, um zu den Festlichkeiten bei Gelegenheit des Aachener Friedensschlusses die Musiken zu komponiren; reich beschenkt vom Kaiser ging er darauf mit dem Sänger Monticelli nach Venedig, und arbeitete daselbst noch in seinem 80. Jahre für das Theater. Wann er gestorben ist, weiß man nicht. — Was auch seine Zeitgenossen Unvortheilhaftes über seinen Charakter als Mensch en, über sein hochmüthiges, eitles Wesen u. s. w. berichten, über seine Bedeutung als Künstler sind sie doch einig, und selbst Händel bezeichnete ihn als seinen gefährlichsten Nebenbuhler. Burney sagt zwar, B. habe keine tiefen Kunstkenntnisse besessen, oder mit anderen Worten: er sei kein gelehrter Musikus gewesen; aber eine große Erfindung und Reichthum an Melodien muß er ihm doch zugestehen; zudem ist auch seine Meisterschaft auf dem Violoncell (für seine Zeit natürlich) unbestritten. Außer den erwähnten dramatischen Kompositionen B's. sind noch von ihm zu nennen: Zwölf Sonaten oder Kammer-Arien für zwei Violinen und Baß, London 1732; Divertimenti da Camera, eigentlich für Violine und Flöte komponirt, aber für's Klavier übertragen, London 1722; ein Anthem für das Leichenbegängniß des Herzogs von Marlborough, London 1722.

Buontempi, s. Bontempi.

Buranello, s. Galuppi.

Burck, Joachim von, Kantor und Organist zu Mühlhausen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., ein seiner Zeit sehr verehrter Komponist, namentlich von Kirchensachen; er war in der Gegend von Magdeburg geboren, (vielleicht in Burg), im J. 1546 und starb 1610. Von seinen Werken sind anzuführen: Passion Christi nach den vier Evangelisten auf den deutschen Text mit vier Stimmen zusammengesetzt (drei Auflagen: Erfurt 1550, Wittenberg 1568 und Erfurt 1577); das Symbolum Apostolicum Nicaeum, Te Deum laudamus und die Einsetzungsworte des heil. Abendmahls mit vier Stimmen, Mühlhausen 1569; die Historie des Leidens Jesu Christi nach dem Evangelisten Lucä, von fünf Stimmen, Mühlh. 1597; Harmoniae sacrae tam viva voce, quam instrumentis musicis cantatu jucundae, Nürnberg 1566; dann noch eine große Menge geistlicher Lieder und Gesänge.

Burckart, Gottschalk, ein berühmter Orgelbauer um die Mitte des 16. Jahrhunderts, aus den Niederlanden gebürtig. Eins seiner wichtigsten Werke ist die Orgel in der Peterskirche zu Lübeck, mit 45 Stimmen, 3 Manualen und Pedal.

Burckhard, ebenfalls ein berühmter Orgelbauer, aber im 15. Jahrh. in Nürn-

berg lebend, und 1502 gest. Besonders berühmt war die von ihm im J. 1474 für die Sebaldus-Kirche in genannter Stadt erbaute große Orgel.

Burckhardt, Salomon, geb. den 3. Novbr. 1803 zu Triptis bei Weimar und gest. vor einigen Jahren zu Dresden als Klavierlehrer, hat mancherlei Brauchbares für Anfänger im Klavierspielen komponirt.

Burckhöfer, J. G., Virtuos auf der Harfe und Komponist für sein Instrument; von Geburt ein Deutscher, lebte aber bis zu Anfang unsres Jahrh. in Paris. (Sonaten, Trio's, Duo's, Instruktions, meist für Dilettanten berechnet).

Burette, (spr. Bürett'), Pierre Jean, geb. zu Paris den 21. Novbr. 1665, war erst Musiker und zwar Harfen- und Klavierspieler, gab aber später die Kunst auf und wendete sich der Medizin zu; auch war er während 33 Jahren Mitherausgeber des Journal des Savans. Er starb den 19. Mai 1747 in seinem 83. Jahre. Seine literarische Thätigkeit erstreckte sich eben sowohl auf die Arzneikunde, wie auf die Musik und seine Arbeiten befinden sich in den Mémoires de l'Académie des Inscriptions, deren Mitglied er war. Man bemerkt darunter eine Abhandlung über den Tanz der Alten und eine, worin er siegreich der Ansicht entgegentritt, als haben die Alten die Harmonie in unsrem Sinne gekannt; ferner noch 13 Dissertationen über Gegenstände der alten Musik, darunter auch Plutarch's Dialog über die Musik übersetzt und mit Anmerkungen versehen.

Burgh, A., englischer Literator und Professor an der Universität Oxford hat ein Buch herausgegeben: Anecdotes on Musik etc. (in Briefform geschrieben), das auch in's Deutsche übersetzt worden ist und 1820 in Leipzig herauskam, aber nur zumeist in Auszügen aus Burney und Hawkins besteht; nur im dritten Bande befinden sich ziemlich interessante Details über den Zustand der Musik in England seit d. J. 1780.

Burghersh, Lord, s. Westmoreland.

Burgmüller, August Friedrich, geb. zu Magdeburg um 1760 und gest. als Musikdirector zu Düsseldorf d. 21. Aug. 1824. Im J. 1786 war er Musikdirector bei der Bellomo'schen Schauspielergesellschaft in Weimar, dann bis zum J. 1806, wo er in Düsseldorf angestellt wurde, in gleicher Eigenschaft bei mehreren dergleichen Gesellschaften. Als Orchesterdirektor wird B. gelobt und dann war er auch fertiger Klavier- und Violinspieler; von Kompositionen sind Solosachen, eine Operette: „Das hätt' ich nicht gedacht", eine Musik zu „Macbeth" von ihm bekannt geworden; außerdem hat er Viel arrangirt, und gehört er auch mit zu den Stiftern der seit 1818 bestehenden Rheinischen Musikfeste. Sein Sohn und Schüler

Burgmüller, Norbert, geb. d. 8. Februar 1810 in Düsseldorf, war ein hochbegabtes musikalisches Talent, das leider zu früh der Kunst entrissen worden ist, denn schon im J. 1836 d. 7. Mai starb B. in Aachen, wohin er gereist war, um seine zerrüttete Gesundheit durch den Gebrauch der Bäder wieder zu stärken. Seine Sachen — Ouverturen, Symphonien, Konzerte und Sonaten für Klavier, Quartette, Lieder — sind erst nach seinem Tode bekannt geworden und bekunden ein tief poetisches Gemüth und viel Eigenthümlichkeit; bemerkenswerth darunter sind besonders die Sonate Op. 8 und die Rapsodie Op. 13 und mehrere Hefte Lieder, welche letztere besonders von einer bezaubernden Innigkeit sind.

Digitized by Google

Burgmüller, Friedrich, und

Burgmüller, Ferdinand, der Erstere in Paris lebend und der Letztere, 1804 in Magdeburg geb.; und seit 1826 in Hamburg sich aufhaltend, sind Klavierkomponisten für Schüler und Dilettanten. Bedeutsamkeit kann man ihren Productionen eben nicht vorwerfen.

Burgstaller, Maria Walburg, geb. d. 7. April 1770 zu Illereichen, lernte in dem Hause ihres Oheims in Augsburg Musik und betrat 1785 die Bühne; nachdem sie auf mehreren Theatern der Schweiz, Würtemberg's und Franken's gesungen, trat sie im J. 1795 in die Valdonini'sche Truppe in Augsburg und das Jahr darauf in die Rosner'sche in Constanz, wo sie der Sänger Tochtermann heirathete. Mit ihm wurde sie 1798 in Mannheim angestellt, wurde zwei Jahre darauf an das Münchner Hoftheater berufen und sang daselbst noch im J. 1810. Sie war durch hübsche Stimme, gute Manier und feines Spiel ausgezeichnet.

Buri, Ludwig Isenburg von, Komponist, Dichter, Schriftsteller und fertiger Violinspieler, war bis 1787 Hauptmann in Neuwied, nachher Hauptmann und Oberstwachtmeister in Dierdorf. Die Operetten „die Matrosen", „der Kohlenbrenner" und das Drama mit Musik „Amazili" sind von ihm gedichtet und komponirt; auch hat er Solo's für die Violine hinterlassen. In seinem Buche „Bruchstücke vermischten Inhalts", Altenburg 1797, kommt auch eine Abhandlung „Ueber die Wirkung der Musik auf's Herz" vor.

Burkhardt, Johann Andreas, Pastor und Schulinspector zu Leipheim in Schwaben, hat 1832 in Ulm ein „Neuestes vollständiges musikalisches Wörterbuch, enthaltend die Erklärung aller in der Musik vorkommenden Ausdrücke, für Musiker und Musikfreunde" herausgegeben; ferner hat man von ihm „Kurzer und gründlicher Unterricht im Generalbaß, zur Selbstbelehrung, Ulm, bei Ebner.

Burlando und

Burlesco, Burlescamente — burlesk, possirlich, possenhaft-komisch; vom ital. Burla, der Scherz, die Posse.

Burman, Erich, geb. zu Bygdeä in West-Gothland d. 23. Septebr. 1692, Magister und Professor der Astronomie und Musikdirector am Dom zu Upsala, auch Secretär der Akademie der Wissenschaften daselbst und Mitglied der Akademie der Wissenschaften in London, schrieb eine werthvolle Abhandlung de proportione harmonica, und mehrere Dissertationen über musikalische Gegenstände; außerdem war er auch durch Veranstaltungen von Konzerten in seinem Hause von großem Einflusse auf die Bildung des Geschmackes und Mattheson in seiner „Ehrenpforte" glaubt, daß Schweden einen großen Reformator seines gesammten Musikwesens in ihm verloren haben, als er noch vor Vollendung seines Werkes am 3. Novbr. 1729 starb.

Burmann, Gottlob Wilhelm, eigentlich Bormann, Dichter, Komponist und Klaviervirtuos, geb. 1737 zu Lauban in der Oberlausitz, wo sein Vater Schreib- und Rechenlehrer war, besuchte die lateinischen Schulen zu Löwenberg und Hirschberg in Schlesien, studirte 1758 zu Frankfurt a/O. die Rechte, kehrte nach Beendigung seiner Studien zuerst in sein Vaterland zurück, ging aber später nach Berlin, wo er sich durch Unterrichtgeben in der Musik, durch Schriftstellerei, Verfertigung von Gelegenheitsgedichten u. s. w. zu ernähren suchte. Durch seine ungeregelte Lebensweise konnte

Digitized by Google

er nie zu etwas Rechtem kommen und namentlich ging es ihm in den letzten zehn J. seines Lebens sehr schlecht, nachdem ein Schlagfluß seinen Körper auf der einen Seite gelähmt hatte. Er starb am 5. Jan. 1805, an demselben Tage, an welchem in der Zeitung ein Gedicht von ihm erschien, worin er sich als sterbend und in der äußersten Noth schildert. Es ist zu beklagen, daß seine bedeutenden Talente durch Seltsamkeiten aller Art beeinträchtigt wurden und daß sein unstätes Wesen ihn nie zu eigentlicher Gründlichkeit und Reife hat kommen lassen. In einem ungestalten Körper lebte eine feurige Seele und ein Gefühl für alles Schöne; er besaß eine große Fertigkeit im poet. und musik. Improvisiren und arbeitete überhaupt mit erstaunlicher Leichtigkeit — wie schade, daß alles dies gleichsam durch B's. eigene Schuld untergehen und verkommen mußte! Auch ist noch zu erwähnen, daß seine Fertigkeit auf dem Klaviere sehr bedeutend war, trotzdem, daß ihm an der linken Hand der Goldfinger fehlte und ein anderer ganz steif war; durch einen eigenthümlichen Fingersatz wußte er diese Mängel mit großer Geschicklichkeit zu verdecken und selbst Kenner in Erstaunen zu setzen. — Als Komponist hat er sich durch Klaviersachen und besonders durch eine Masse Lieder und Gesänge, z. B. „Winter-Ueberlistung, oder deutsche Nationallieder", „die Jahreszeiten für Klavier, Deklamation und Gesang", bekannt gemacht.

Burmeister, Joachim, geb. zu Lüneburg um's J. 1560, ein berühmter Musikgelehrter und geachteter Komponist seiner Zeit, Magister und Schulcollege zu Rostock. Von seinen Werken sind noch vorhanden: Synopsis Hypomnematum Musicae poeticae ad chorum gubernandum, cantumque componendum etc., Rostock 1599, 9 Bogen und Notenbeilagen; Musicae practicae, sive artis canendi ratio etc., Rostock 1601, 13 Bogen; Musica *αὐτοσχεδιαστικοῦ* etc., das wichtigste und größte von B's. Werken, (Rostock, 1601), voll von Beispielen aus den Kompositionen der älteren großen Tonsetzer und fast alle Gegenstände der musik. Kunst umfassend; ferner gab er auch „Psalmen von Martin Luther und Anderen", mit Melodien, Rostock 1601, heraus. Gerber giebt auch eine: Musica poetica, Rostock 1606 an, vielleicht eine zweite Auflage des ersten obengenannten Werkes.

Burney, (spr. Börni) Charles, englischer Tonkünstler und musik. Schriftsteller, auch Doktor der Musik, geb. zu Shrewsbury im April 1726 (nach Anderen zu Worcester im J. 1727). In den ersten Elementen der Musik hatte er von einem Organisten an der Cathedrale in Chester, Namens Baker, und im Generalbaß von seinem Schwager Unterricht. Als er 18 Jahre alt war, wurde er der Leitung des berühmten Dr. Arne in London übergeben und nach Beendigung seiner Studien bei demselben erhielt er eine Organistenstelle und eine am Orchester des Drurylane-Theaters in London; für Letzteres schrieb er in den Jahren 1751 und 52 eine kleine komische Oper „Robin Hood" und eine Musik zu der Pantomime „Queen Mab". Seine Einnahmen waren trotz alledem in London zu gering, als daß er davon hätte existiren können; er sah sich daher gezwungen, eine Organistenstelle in Lynn in Norfolkshire anzunehmen, (nach Anderen kehrte er zu seiner Familie zurück), wo er neun Jahre blieb, eifrig beschäftigt mit den Vorarbeiten für seine weiter unten zu erwähnende Geschichte der Musik. Nach dieser Zeit kehrte er wieder nach London zurück, wo er nun mehr Glück machte, mehre Klavierkompositionen drucken und eine Operette „the

Digitized by Google

cunning man" (der listige Mann, der Text nach Rousseau's „devin du village" bearbeitet) aufführen ließ; auch erhielt er damals (1766) von der Universität Oxford die musik. Doktorwürde. — Behufs Sammlungen für seine Geschichte der Musik unternahm er im J. 1770 eine Reise durch Frankreich und Italien und gab nach seiner Rückkehr sein Buch: the present State of Music in France and Italy etc. heraus, das auch von Ebeling 1772 in's Deutsche übersetzt wurde. Das Buch machte in England Aufsehen und im J. 1772 unternahm B. eine zweite Reise durch die Niederlande und Deutschland und ließ ebenfalls im J. 1773 seine musik. Bemerkungen in einem Buche erscheinen, das von Bode in's Deutsche übersetzt wurde (Hamb. 1773, 2 Bände). Die Achtung, in der diese musik. Reisetagebücher lange Zeit auch bei uns in Deutschland gehalten wurden, ist nicht ganz verdient; die Ansichten darin sind meist sehr oberflächlich, Kleinigkeiten werden mit großer Umständlichkeit behandelt und wirklich Bedeutendes wird übersehen oder nur sehr flüchtig abgefertigt. — Endlich nach zwanzigjähriger Vorbereitung war der Zeitpunkt gekommen, wo B. seine Geschichte der Musik herausgab; sie erschien in vier Bänden, die einzeln in langen Pausen in der Zeit von 1776 bis 1788 herauskamen. Der vollständige Titel ist: A general History of Music, from the earliest ages to the present period, to which is prefixed a dissertation on the Music of the ancients; diese Dissertation ist von Eschenburg in's Deutsche übersetzt worden, unter dem Titel: Ueber die Musik der Alten, Leipzig 1781. — Dieses Werk ist ebenfalls viel zu hoch angeschlagen worden; der Plan ist wohl gut angelegt und kann man auch B. eine große Belesenheit nicht absprechen; aber die Seichtigkeit der Definitionen, die Unhaltbarkeit der Schlüsse, die prosaische Kunstansicht, die Einseitigkeit und Vorurtheile eines für sein specielles Vaterland eingenommenen Engländers machen das Werk sehr oft ungenießbar; am besten sind die beiden ersten Bände. Von B's. übrigen literarischen Arbeiten sind noch zu nennen: Translation of Signor Tartinis Letters etc., London 1771; Account of the musical performances in Westminster Abbey in commemoration of Händel, London 1785 (von Eschenburg in's Deutsche übertragen unter dem Titel: Nachricht von G. F. Händels Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Juni 1784 angestellten Gedächtnißfeier, Berlin 1785); Memoirs of the life and writings of the abbate Metastasio, etc. 3 Bände, London 1796; Striking Views of Lamia the celebrated Athenian flute-player (im Massachussets Magazine, 1789). Die bekanntesten seiner Kompositionen sind: Sechs Sonaten für Klavier allein, zwei dito für Harfe und Piano mit Begleitung der Violine oder des Violoncello; Sonaten für zwei Violinen und Baß; sechs Duo's für Flöten; drei Klavier-Konzerte; sechs Violin-Konzerte; englische Lieder und Gesänge, Anthems u. s. w. — Nun bleibt uns noch zu erwähnen übrig, daß B. im Jahre 1806 von der brittischen Regierung eine Pension erhielt und daß er als Organist des Chelsea-Hospitals im J. 1814 gestorben ist. Seine Tochter, Mad. Arblay, hat 1831 über die Arbeiten und das Leben ihres Vaters Memoiren veröffentlicht.

Burton, John, ein englischer Klaviervirtuos, geb. um's J. 1730 in Yorkshire und gest. um 1785 in London; Schüler des berühmten Organisten Keeble in London, reiste im J. 1752 in Deutschland und gefiel namentlich in Berlin außerordent-

Digitized by Google

lich. Seine Kompositionen — Sonaten, Trio's u. s. w. — haben keine große Verbreitung gefunden, sie waren für ihre Zeit zu schwer.

Bury, (spr. Büry), Bernard de, geb. den 20. Aug. 1720 zu Versailles, ein seiner Zeit sehr geschätzter Komponist und Schüler seines Oheims, des berühmten Colin de Blamont. In seinem 19. Jahre wurde er Akkompagnateur bei der Kammermusik des Königs, 1744 Musikmeister und 1751 Intendant der königl. Kapelle, als welcher er um 1790 starb. (Opern: Jupiter, vainqueur des Titans (mit Blamont zusammen komponirt); les Bergers de Sceaux; Ballets und Divertissements: les Caractères de la Folie; la Nymphe de la Seine; la Parque vaincue; Hylas et Zélie, Palmire u. s. w.; la Prise de Berg-op-Zoom, Kantate; De profundis; viele Klaviersachen.)

Busby, (spr. Bösby), Thomas, geb. im Dec. 1755 zu London, und daselbst in hohem Alter gestorben, man sagt im J. 1838. Er war Organist und wurde im J. 1800 auch Doktor der Musik. Als Komponist von Opern, Oratorien, Kantaten, Liedern, Klaviersachen u. s. w. hat er kein großes Glück gemacht; mehr als musikalischer Schriftsteller, und es ist in dieser Beziehung vorzugsweise seine Geschichte der Musik, London 1819, zwei Bände, anzuführen (auch von Michaelis in den Jahren 1821 und 22 in's Deutsche übersetzt), obgleich man sagen muß, daß dieses Werk nur Auszüge aus Hawkins und Burney giebt, und außerdem, wo es auf eignen Füßen steht, nur sehr Oberflächliches, fast Dilettantisches bietet; doch hat es den Vorzug, daß es sich hübsch liest. Ferner hat B. geliefert: Musical biography or memoirs of the lives and writings of the most eminent composers and writers, who have flourished in the different countries of Europe during the last three centuries, London 1814; ein musikalisches Wörterbuch, London 1800; Aufsätze in Monthly Magazine; Musical grammar, London 1805, rc.

Busch, Gabriel Christoph Benjamin, geb. am 19. Oct. 1759, war Pfarrer zu Arnstadt, und hat von 1790—95 sechs Theile von einem „Versuch eines Handbuches der Erfindungen", Eisenach, herausgegeben, worin mehrere interessante und ausführliche Artikel über musikalische Gegenstände, z. B. Noten, Orgel, Oper, Instrumente u. s. w. sich befinden.

Busch, Peter, Pfarrer an der heil. Kreuzkirche in Hannover hat herausgegeben: Ausführliche Historie und Erklärung des Heldenliedes: „Eine veste Burg ist unser Gott rc.", mit einer Vorrede von Luther's Heldenmuth und seiner Liebe zur Sing- und Dichtkunst; und „Theologische und historische Betrachtung des Te Deum laudamus, nebst einem Anhange der Historie des allgemeinen evangelischen Lobliedes: Nun lob' meine Seele den Herrn", Hannover 1735. — Er starb am 20. Dec. 1745.

Busnois, oder Busnoe, ein berühmter Kontrapunktist, in der Mitte des 15. Jahrh. blühend, Sänger in der Kapelle Karl's des Kühnen v. Burgund im J. 1476 und zuletzt Dechant in der kleinen Stadt Furnes in Flandern. Man vermuthet, daß er ein Schuler des Binchois gewesen sei. Weiteres über seine Lebensumstände ist nicht ermittelt worden, auch sein Geburtsjahr und Ort, sowie das Datum seines Todes sind unbekannt.

Bussoni, Antonio, geb. zu Piacenza um 1660, war von 1690 bis ungefähr

Digitized by Google

1700 am Hofe des Herzogs von Parma angestellt und galt für einen der kunstvollsten Sänger seiner Zeit.

Buttstedt, Johann Heinrich, geb. in Bindersleben bei Erfurt am 25. April 1666, ein berühmter Orgel- und Klavierspieler und Komponist, Schüler Pachelbel's. Im J. 1684 war er Organist an der Regler-, dann 1687 an der Kaufmanns- und endlich 1691 an der Haupt- oder Predigerkirche in Erfurt, wo er am 1. Dec. 1727 starb. Von seinen gründlichen gedruckten Werken nennen wir: Klaviervariationen über die Choräle: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" und „Wo Gott zum Haus nicht giebt seine Gunst"; „Musikalische Kunst- und Vorrathskammer", enthaltend vier Präludien und Fugen, eine Arie mit zwölf Variationen und zwei Parthien für Klavier; ein Kirchenstück „Zeuch mich Dir nach, so laufen wir" u. s. w. für vier Stimmen, eine Violine, zwei Violen, Violoncello und Continuo; vier Messen; dann auch: Ut re mi fa sol la, tota Musica et Harmonia aeterna etc. etc., eine Vertheidigungsschrift der Guidoni'schen Solmisation, gegen Mattheson's „neu eröffnetes Orchester" gerichtet, welche der Letztere in seiner bekannten Grobheit mit seinem Buche „das beschützte Orchester" beantwortete.

Buttstedt, Franz Vollrath, ein Verwandter des Vorhergehenden, geb. zu Erfurt im J. 1735, war ein fertiger Klavier- und Violinspieler und bedeutender Meister auf der Orgel, so wie auch als Komponist sehr achtungswerth und seiner Zeit angesehen. Um's J. 1756 machte er eine Reise durch Deutschland, wurde um 1760 Organist zu Weikersheim im Fürstenthum Hohenlohe, und um 1780 Musikdirektor und Organist in Rothenburg, wo er Ende des vor. Jahrh. starb. (Klavier- und Violinsachen, von denen sich welche in Boßler's „Blumenlese" u. Haffner's Oeuvres mêlées finden, zwei Oratorien, die aber nur in Abschriften bekannt wurden.)

Buus, Jakob von, ein Niederländer, geb. zu Anfang des 16. Jahrh., ging nach Venedig und errichtete daselbst eine Notendruckerei. Gerber sagt, daß er Organist an San Marco gewesen sei; das scheint ein Irrthum, denn Winterfeld in seinem „Zeitalter des Gabrieli" führt ihn nicht in dem Verzeichniß der Organisten an der Markuskirche mit auf. Man hat von der Komposition des B. Ricercari a cantare e suonare d'Organo e altri Stromenti, zwei Bücher, Venedig 1547 und 49; Canzoni francese a 6 voci, Venedig 1543, und Canzoni francese a 5 voci, ebendas. 1550; Motetti e Madrigali a 4 e 5 voci, Venedig 1580.

Buxea tibia, wörtlich: eine Flöte von Buchsbaum, ein Blasinstrument des Alterthums, über dessen Beschaffenheit sich keine genaue Auskunft mehr geben läßt. Nach Ovid (Metamorphosen und Fasten), war es eine gerade, der phrygischen ähnliche Flöte mit drei Tonlöchern: nach Lucrez war es ein aus Thierknochen in Form unserer Zinken verfertigtes Instrument. Intonirt soll es mit einem kleinen Mundstück von Schilfrohr (wie unsere Oboen) worden sein.

Buxtehude, Dietrich, ein berühmter Orgelspieler, vielleicht der größte Meister auf der Orgel vor Joh. Seb. Bach, geb. zu Helsingör um das J. 1635. Wahrscheinlich hat er seine Studien bei seinem Vater, Johann B. gemacht, der in genannter Stadt Organist war. Im J. 1669 erhielt er die Stelle an der Marienkirche in Lübeck, und starb daselbst den 9. Mai 1707 hochgeehrt und vielbewundert. Von seinem weitverbreiteten Rufe kann einen Beweis geben, daß Joh. Seb. Bach aus-

Digitized by Google

drücklich nach Lübeck kam, um B. zu hören und sich seine Manier anzueignen. Von seinen Kompositionen können namhaft gemacht werden: Fugen, Präludien, variirte Choräle u. s. w. für Orgel, (im Manuscript); sieben Klavier-Suiten, worin die Natur und Eigenschaft der sieben Planeten abgebildet werden; Hochzeit-Arien; fried- und freudenreiche Hinfahrt des alten Simeon's bei Absterben seines Vaters, in zwei Kontrapunkten abgesungen, Lübeck 1675; Abendmusik, in neun Theilen; die Hochzeit des Lammes; Anonymi hundertjähriges Gedicht für die Wohlfahrt der Stadt Lübeck, musikalisch vorgestellt; Castrum doloris Leopoldo und Castrum honoris Josepho; Himmlische Seelenlust; zwei Parthien für Violine, Viola da Gamba und Cymbal, Hamburg 1696; das Allerschrecklichste und das Allererfreulichste, zwei Orgelstücke im Manuscript. — Der Styl in allen diesen Sachen ist würdig und ernst.

Buzzoleni, Giovanni, berühmter ital. Tenorsänger, geb. zu Brescia in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Er war ein Schüler und Nachahmer des Pistocchi, und zuerst am herzoglichen Hofe und nachher in Wien angestellt. Gegen 1730 kehrte er nach Italien zurück, sang aber nicht mehr öffentlich, und soll im J. 1736 noch am Leben gewesen sein. Wo er sich zuletzt aufgehalten, weiß man nicht genau; Einige meinen in Mantua, Andere in Bologna.

Bythner, findet sich auch manchmal für Büthner oder Bütner geschrieben; man s. daher diesen.

Digitized by Google

C.

(Die unter C fehlenden Wörter wolle man unter K suchen.)

C, (Ut, do), ist die Benennung der ersten Klangstufe unserer heutigen diatonischen Tonleiter, und da C der erste der natürlichen oder ursprünglichen Töne ist, so berechnet man die mathematische Größe der Töne, oder das Verhältniß der Intervalle nach demselben, betrachtet ihn also als Grundklang. In der Tonleiter der Alten war C die dritte Stufe. Ferner bedeutet C, zu Anfang des Liniensystems (aber nach dem Schlüssel) gesetzt, den $^4/_4$ Takt, und durchstrichen — ₵ — den Allabreve-Takt (s. Alla breve). Als Abkürzung bedeutet C Cantus, Canto, Corda u. s. w.

Cabaletta, ist in der italienischen Arie ein kurzer melodischer Satz, der gemeiniglich zweimal vorkommt, das erste mal wie er geschrieben ist, und das zweite mal mit Verzierungen und überhaupt Freiheiten im Tempo und Vortrag gesungen wird.

Cabalone, Gabelone oder Gabellone, Michele, ein italienischer Komponist, geb. zu Neapel und gest. daselbst im J. 1773 in wenig vorgerücktem Alter. Man kennt von ihm die Opern: Alessandro nell' Indie und Adriano in Siria, auch das Manuscript eines Passions-Oratorium, das sich auf der Bibliothek des Pariser Konservatoriums befindet.

Cabezon, Antonio, geb. zu Madrid im J. 1510 (nach Anderen 1511), und gest. daselbst als Kammermusikus Philipp's II. den 26. März 1566. Das einzige Werk, das von C. auf uns gekommen, ist das von seinem Sohne herausgegebene Libro de Musica para Tecla, Harpa y Viguela (Klavier, Harfe und Violine), Madrid 1578.

Cabiscōla, hieß in der römischen Kirche zur Zeit des Mittelalters Derjenige, welcher im Chor vorsang, oder dasselbe zu dirigiren hatte.

Cacciati, (spr. Katschati), Maurizio, Kapellmeister an S. Petronio in Bologna, Kirchen- und Opernkomponist um 1660. Er hat viel komponirt, es ist aber Alles Manuscript geblieben; von seinen Opern sind zu nennen: Nitetti u. Orlando.

Caccini, (spr. Katschini), Giulio, auch öfter Giulio Romano genannt, weil er aus Rom gebürtig war, ein seiner Zeit berühmter Sänger und Komponist. Sein Geburtsjahr ist nicht mit Genauigkeit anzugeben; man kann nur aus seiner Vorrede zu den Nuove Musiche (1615) errathen, daß er um 1558 oder 1560 geboren sein könne. Sein Lehrer im Gesang und auf der Laute war Scipione della Palla. Im J. 1578 kam er nach Florenz noch als sehr junger Mann, und ist wahrscheinlich da-

Digitized by Google

selbst bis zu seinem Lebensende geblieben; das Jahr, in dem er starb, ist aber ebenfalls nicht zu ermitteln; nur so viel ersehen wir aus einem Passus des Pietro della Valle, daß er im J. 1640 nicht mehr am Leben war. — So groß nun C's. Ruhm als Sänger war, so wurde er doch noch weit mehr als musikalischer Reformator gepriesen. Bei Gelegenheit des Artikels „Arie“ haben wir nämlich schon bemerkt, daß zu Ende des 16. Jahrh. in Florenz im Hause des Grafen Giovanni Bardi di Vernio (und nach dessen Abgange nach Rom im Hause des Jacopo Corsi) Zusammenkünfte von Dichtern, Gelehrten und Künstlern stattfanden, bei denen zuerst die Idee auftauchte, die musikalische Deklamation des Gesanges nach Art der Griechen in ihren Trauerspielen wieder aufleben zu lassen, und der mehrstimmigen und kontrapunktischen Tonkunst, wie sie in den Madrigalen und Motetten gäng und gäbe war, eine monodische entgegen zu setzen. Vincenzo Galilei war wirklich der Erste, der in Italien einstimmige Gesänge setzte, und die sogenannte „neue Musik“ schuf; (das Wort neu ist freilich hier nicht in seinem ganzen Umfange zu verstehen, denn außerdem, daß die Volksmelodien ja schon einstimmig waren, so gab es auch schon Beispiele, daß bei Hoffestlichkeiten Intermezzi aufgeführt wurden, wo Götter und Göttinnen wechselsweise sangen; Galilei war also wohl nur Derjenige, welcher eine wirkliche und gereinigte Kunstgattung in dieser Beziehung herstellte). Diesen Bestrebungen nun schloß sich C. an, denn sie boten ihm auch ein günstigeres Feld für seine Kompositions-Thätigkeit als die mehrstimmigen Sachen, da erwiesen ist, daß er durchaus kein geschickter Harmoniker und Kontrapunktist war. In wie weit er nun die Galilei'sche Idee und Weise weiter ausgebildet und vervollkommnet hat, ist nicht zu ermitteln; genug ist, daß er diesen, wie auch den Peri, der sich mit monodischen Versuchen beschäftigte, vollständig eclipsirte, und von seinen Zeitgenossen, z. B. dem Abbate Grillo und Pietro della Valle, als Erfinder und Reformator der Gattung angesehen wurde. Zuerst waren es einzelne Gedichte, die er in Musik setzte, selbst vortrug und mit der Theorbe begleiten ließ; dann dichtete Bardi eine Scene, und darauf Rinuccini ein Schäferspiel Daphne, welches von Peri und Caccini gemeinschaftlich in Musik gesetzt wurde. Das war 1594; im J. 1600 dichtete Rinuccini seine Euridice, Tragedia per musica, und Peri und Caccini komponirten sie zuerst gemeinschaftlich, dann Jeder besonders, — somit haben wir denn hier die Anfänge unserer heutigen Oper. Außer den angeführten Kompositionen von Caccini sind noch zu nennen: Combattimento d'Apolline col serpente (die oben angeführte Scene vom Grafen Bardi); il Ratto di Cefale, (mit Peri); le Nouve Musiche, eine Sammlung von Madrigalen und Kanzonen für eine Stimme. Schließlich haben wir noch zu bemerken, daß in dem Artikel Arie die Zeit der Zusammenkünfte in Bardi's Hause irrig um das Jahr 1600 angegeben ist; man wolle dafür das Jahr 1578 substituiren.

Cadeac, Pierre, ein französischer Komponist um die Mitte des 16. Jahrh.; 1555 hat er in Paris eine Sammlung vier-, fünf- und sechsstimmiger Motetten veröffentlicht; dann befindet sich eine vierstimmige Messe von ihm in der von A. Cardane herausgegebenen Sammlung von 12 Messen (Paris 1554), und in der Bibliothek des Abbate Santini in Rom sind fünfstimmige, in Paris 1544 gedruckte Motetten von C.

Digitized by Google

Cadenz,
Cadenza,
Cadence,
Cadenza d'inganno,
Cadenza fiorita, } s. **Kadenz.**
Cadenza sfuggita,
Cadence rompue,
Cadence parfaite,
Cadence imparfaite,

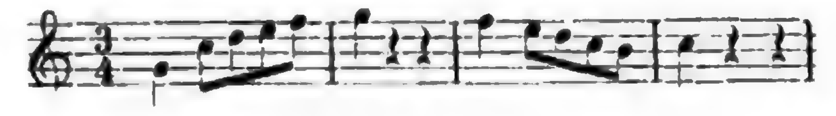
Cadwaladr, ein altbritischer König, der als ein Gönner und Beförderer der Musik und Poesie genannt wird.

Cäcilia, die heilige, die Erfinderin der Orgel und Schutzpatronin der Tonkunst; die Gründe, aus welchen sie für beides Angeführte gilt, sind nicht zu ermitteln. Sie lebte in der ersten Hälfte des dritten Jahrh. n. Chr. zu Rom, und starb im J. 230 den Märtyrertod. Die Legende erzählt von ihr: daß sie ihre Eltern, die noch nicht wie sie die christliche Religion angenommen hatten, mit einem heidnischen Jüngling Valerian verheirathen wollten, sie aber die Verbindung zurückwies, und dem Valerian bedeutete, daß sie das Gelübde der ewigen Jungfrauschaft abgelegt habe und ein Engel des wahren Gottes ihre Unschuld schützen würde. — Das war auch wirklich der Fall; denn als Valerian, nachdem er vom Bischof Urban in der christlichen Religion unterrichtet und getauft worden war, zu Cäcilien zurückkehrte, erschien der Engel, und überreichte Beiden Kränze von himmlischen Rosen und Lilien. Valerian und sein von ihm bekehrter Bruder Tiburtius wurden als eifrige Christen enthauptet und Cäcilia, als sie den heidnischen Göttern nicht opfern wollte, wurde zuerst in ein siedendes Bad eingeschlossen, und als sie darin noch nicht umkam, mit dem Schwerte hingerichtet. Später (im 5. Jahrh. wahrscheinlich) wurde ihr eine Kirche geweiht, jetzt Sta. Cecilia in Trastevere genannt und vom Papst Urban I. erbaut, und Papst Paschalis, dem sie nach seiner Angabe im Traume erschienen und ihre Begräbnißstelle gezeigt hatte, ließ ihren Leichnam ausgraben und in der genannten Kirche beisetzen; an ihrem Gedenktage, den 22. Nov. wurden schon in der alten Kirche musikalische Feste (Cäcilienfeste) gefeiert. — Von Dichtern und Komponisten ist die heil. Cäcilia sehr oft besungen und verherrlicht worden, und auch die Maler haben sie oft dargestellt, z. B. Mignard, Carlo Dolce, Domenichino u. s. w.

Caesar, Joh. Melchior, zu Zabern im Elsaß um die Mitte des 17. Jahrh. geb., war 1683 Kapellmeister der Bischöfe von Bamberg und Würzburg, und 1687 Domkapellmeister in Augsburg. (Offertorien, Messen, Psalmen, Hymnen, lustige Tafelmusik in 6 Stücken mit 60 Balleten, bestehend in unterschiedlichen lustigen Quodlibetten und kurzweiligen deutschen Konzerten.)

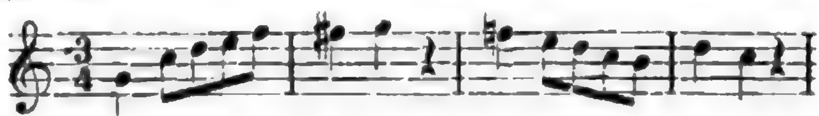
Cäsur, (lat.), Einschnitt, ist in der Musik der Punkt, wo innerhalb einer größern Periode eine melodische und rhythmische Phrase von der andern sich scheidet, z. B.

Beisp. 70.



Hier machen die Pausen die Cäsur, und man spricht von einer sogen. männlichen Cäsur, weil die Scheidung schon unmittelbar nach dem guten Taktheil (dem thetischen) erfolgt; eine weibliche Cäsur würde das folgende Beispiel geben, wo sie nach einem schlechten (arsischen) Taktheil erfolgt:

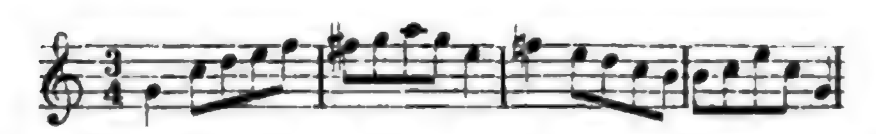
Beisp. 71.



Als einer Abart der weiblichen Cäsur konnte man wohl auch einer verdeckten C. gedenken, z. B.:

Beisp. 72.

oder



Die Scheidung ist hier keine absolute, durch Pausen bewirkte; aber einestheils hat man durch die mittels des Punktes verlängerte Note das Gefühl eines Absetzens, Trennens, und dann ergiebt sich anderntheils durch die Gleichartigkeit der Formulirung von je zwei und zwei Takten eine Abscheidung.

Cafaro, oder **Caffaro,** Pasquale, geb. 1708 zu S. Pietro in der neapolitanischen Provinz Lecce, war Schüler des Conservatorio della Pietà in Neapel, und studirte besonders unter Leo Komposition. Später wurde er Kapellmeister und dann, um 1750 Professor am Konservatorium an Abos' Stelle; gest. ist er im J. 1787. Man kennt von ihm Opern, z. B. Arianna e Teseo, Ipermnestra, Antigono, Olimpiade, la disfatta di Dario u. s. w.; mehrere Oratorien, z. B. il Trionfo di Davidde, la Betulia liberata; Kantaten; ein Stabat mater, das dem Pergolese'schen gleichgestellt wird; der 106. Psalm (Confitemini) für Solo und Chor mit Orchesterbegleitung. Allen seinen Sachen ist viel natürliche Anmuth und Reinheit des Styls eigen.

Caffarelli, s. Majorano.

Caffiaux, (spr. Kaffioh), Philipp Joseph, geb. zu Valenciennes im J. 1712, trat nach Vollendung seiner Studien noch sehr jung in den Benediktiner-Orden. Er starb zu Paris in der Abtei St. Germain-des-Près den 26. Dec. 1777. Von diesem gelehrten Mönch ist auf der Bibliothek in Paris das Manuscript (leider unvollkommen) zu einer Geschichte der Musik vorhanden; Fétis, der sie gesehen hat, spricht mit großem Lobe von den Fragmenten. Der Caffiat, den Forkel und Lichtenthal anführen, ist unser Caffiaux, der Name ist entstellt, und die Geschichte der Musik, die sie als im J. 1757 gedruckt anführen, ist auch nur obiges Manuscript; wahrscheinlich haben die angeführten Autoren den Prospektus, der allerdings im J. 1756 erschienen ist, mit der Geschichte der Musik verwechselt.

Caffro, Giuseppe, geb. 1766 in Neapel, ein berühmter Oboebläser, war schon

Digitized by Google

sehr jung in der Kapelle des Königs von Neapel angestellt, ging aber dann nach Paris, wo er sich mit vielem Beifall hören ließ, und bis zum J. 1793 blieb. Um diese Zeit ging er nach Holland, blieb daselbst einige Zeit, und begab sich darauf nach Deutschland; 1807 befand er sich noch in Mannheim. Aus dieser Zeit sind auch Berichte über sein Spiel da, die von seiner bedeutenden Fertigkeit sprechen, aber weder seinem Tone noch seiner Kompositions- und Vortragsweise, (die sie veraltet nennen), großes Lob spenden. — Im J. 1808 kehrte C. nach Italien zurück, und man hat seitdem nichts wieder von ihm gehört. — (Konzerte für Obe, Potpourri für Klavier und Flöte oder Violine.)

Caillot, (spr. Kalljoh), Joseph, geb. zu Paris im J. 1732, ein ausgezeichneter Sänger an der Comédie italienne daselbst. Sein Vater, ein Goldschmied, machte Bankerott, wurde festgenommen, und der kleine Caillot war dem Elend preisgegeben; doch nahmen sich einige arme Wasserträger seiner an und sorgten für ihn wie für ihr eignes Kind. Als sein Vater wieder frei geworden war, und eine untergeordnete Stelle in des Königs Ludwig XV. Haushalt erhalten hatte, nahm er ihn mit in den flandrischen Feldzug, und der junge, lebhafte C. machte sich dem Herzog von Villeroi bemerkbar, der sein Protektor wurde, ihn dem Könige vorstellte, und ihm auch Musikunterricht geben ließ. Nachdem er zuerst auf mehreren Provinztheatern aufgetreten war, debutirte er 1760 in Paris, und erwarb sich glänzenden Beifall durch seinen guten Gesang und durch seine noch vorzüglichere Aktion. Im J. 1772 zog er sich von der Bühne zurück, und sang bis zum J. 1776 nur noch bei Hofe, an der Oper nur noch die Stelle als Repetiteur beibehaltend. Gest. ist er den 30. Sept. 1816.

Caimo, Giuseppe, ein berühmter italienischer Komponist, um 1540 in Mailand geboren. Seine Kompositionen sind sehr selten geworden, und es sind davon anzuführen: 5 Sammlungen Madrigale zu 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen; vierstimmige Kanzonetten, 2 Bücher; auch findet man Stücke von ihm in P. Phalesio's Sammlung: Paradiso musicale de Madrigali e Canzoni etc., Antwerpen 1596.

Cajani, Giuseppe, Chordirektor und Akkompagnateur an dem Théâtre Italien in Paris, geb. zu Mailand im J. 1774 und gest. 1821, versuchte sich zuerst als Sänger, reussirte aber nicht, und blieb nur mit dem Theater in den oben angeführten Eigenschaften in Connex. Für Mailand hat er Musiken zu verschiedenen Ballets komponirt und arrangirt, und außerdem herausgegeben: Nuovi Elementi di Musica, eposti con vero ordine progressivo, Mailand, Ricordi.

Calamaulos, hieß bei den Griechen ein Blasinstrument, eine Art Hirtenflöte, aus Rohr verfertigt und mit einigen Tonlöchern versehen. Bei den Römern hieß es Calamus pastoralis, das Hirtenrohr.

Calando, (ital.; von calare, abnehmen, sich vermindern), eine Vortragsbezeichnung, durch welche ein allmäliges Abnehmen der Stärke des Tones bei einer Passage oder Tonreihe angedeutet wird. Es ist gleichbedeutend mit Decrescendo und Diminuendo.

Calandrone, eine Art Schalmey mit zwei Klappen, deren sich die Landleute in Italien bedienen.

Calascione, (spr. Kalaschone), oder **Colascione,** ein in Unteritalien bei den

Digitized by Google

niedern Volksklassen viel gebräuchliches Saiteninstrument in Form einer kleinen Laute, aber mit längerem Halse und Griffbrette, mit zwei schwachen Darmsaiten, in der Quinte gestimmt, bezogen, die entweder mit den Fingern gerissen, oder mit einem Plectrum von Fischbein oder Baumrinde zum Erklingen gebracht werden. Zur Begleitung von Gesängen und Tänzen werden öfter mehrere solcher Instrumente harmonisch zusammengestimmt.

Calāta, ein italienischer Tanz im $^2/_4$ Takt und lebhaftem Tempo, in dessen Melodie das Auf- und Niedertanzen der Reihen durch Tonleitern und Läufe nachgeahmt und ausgedrückt wird.

Calcant, (vom lat. calcare, treten) wird derjenige genannt, welcher durch das Niedertreten der Balgklaves die Orgelbälge in Thätigkeit setzt; daher heißt er auch Balgtreter, oder weil die Balgklaves auch in der That Balken sind, auch Balkentreter.

Calcantenglocke, oder

Calcantenwecker, dasselbe was Balgglocke, s. Klingelzug.

Calcaturclavis, dasselbe was Balgklavis.

Caldara, Antonio, ein berühmter und höchst fruchtbarer italienischer Kirchen-, Theater- und Kammerkomponist, geb. zu Venedig im J. 1678, und Schüler seines Landsmannes Legrenzi. In seinem 18. Jahre ließ er seine erste Oper aufführen, und 1714 wurde er als Kapellmeister nach Mantua berufen; daselbst blieb er bis 1718 und ging dann nach Wien, wo er den Titel Vice-Hofkapellmeister erhielt, und dem kunstliebenden Karl VI. Unterricht in der Komposition (neben Fux) ertheilte. Vom J. 1736 an schrieb er nichts mehr für's Theater, sondern nur für die Kirche, lebte noch einige Jahre in der österreichischen Hauptstadt, und kehrte dann zu Ende des Jahres 1738 nach Venedig zurück, wo er in Zurückgezogenheit bis zum 28. Aug. 1763 lebte. Man kennt die Titel von über 50 Opern von C's. Komposition, die aber hierherzusetzen zu weitläufig sein würde; von seinen Oratorien sind anzuführen: Tobia, Assalone, Giuseppe, Davidde, la Passione di Gesù Christo, Danielle, San Pietro in Cesarea, Gesù presentato al Tempio, Gerusalemme convertita u. s. w. u. s. w.; dann eine Unzahl von Messen, Psalmen, Magnifikat- und andern Kirchenstücken; endlich Kammer-Kantaten, Sonaten für 2 Violinen und Baß u. s. w.

Calderara, Michele, geb. zu Borgo-Sesia den 28. Sept. 1702, erhielt seine Ausbildung in Mailand, wurde ein geschickter Musiker, und erhielt die Kapellmeisterstelle an S. Evasio in Casale. Gestorben ist er im J. 1742, und hat eine Menge von Kirchenkompositionen im Manuscript hinterlassen.

Calegari, Antonio, geb. zu Padua um die Mitte des 18. Jahrh., ließ vom J. 1784—89 in Venedig mehrere Opern aufführen, hörte aber dann auf für die Bühne zu arbeiten. Im J. 1800 lebte er in Padua, sich meist mit dem Violoncellspielen beschäftigend, und als die Kriegsunruhen ausbrachen, verließ er Italien und ging nach Paris. Hier wollte es ihm anfangs nicht gelingen, Fortune zu machen; er verfiel daher auf die Spekulation, ein Werk drucken zu lassen: L'art de composer la Musique, sans en connaître les élémens. Die Spielerei fand Anklang, und man beeilte sich, das Buch zu kaufen, in dem die Noten als Buchstaben,

Digitized by Google

die Takte als Silben und die Rhythmen als Worte und Sätze gedacht wurden, und aus dem Jeder durch bloße Zusammensetzung von beinahe 1400 Rhythmen eine Menge Romanzen und Arien zusammenstellen konnte. Dazu kam noch, daß C. das Buch der Madame Bonaparte (Josephine) dedicirt hatte, und diese ihn unter ihre Protektion nahm. Sobald es die Umstände erlaubten, kehrte er wieder nach seiner Vaterstadt zurück, und erhielt daselbst die Kapellmeisterstelle am Santo, welche er bis an seinen Tod, den 28. Juli 1828 inne hatte.

Calegari, Cornelia, eine ausgezeichnete Klavierspielerin, Sängerin u. Komponistin, in Bergamo 1644 geb., als Tochter des Bartolomeo Celegari. Sie war 15 Jahre alt, als sie ihre erste Sammlung Motetten herausgab, die mit großem Beifall aufgenommen wurden. Dieser brillante Erfolg hielt sie doch nicht ab, ihren einmal gefaßten Vorsatz auszuführen, und in's Kloster der heil. Margaretha zu Mailand im J. 1660 einzutreten. Als Nonne erhielt sie nun den Namen Maria Katharina, und zog durch ihr Orgelspiel und ihren Gesang stets eine große Menschenmenge nach der Kirche ihres Klosters. Das Jahr ihres Todes weiß man nicht. Von ihren Kompositionen sind anzuführen: Motetten für eine Singstimme, 1659; Madrigalen und Kanzonetten, ebenfalls für eine Singstimme; Madrigalen für zwei Singstimmen; Messen für sechs Stimmen mit Instrumentalbegleitung; Vespern u. s. w.

Calegari, Francesco Antonio, ein Franciskanermönch, geb. zu Padua am Ende des 17. Jahrh., um 1702 Kapellmeister an einem Minoritenkloster in Venedig und 1724 Kapellmeister in Padua, welche Stelle er noch im J. 1740 inne gehabt haben soll. Er genoß eines großen Rufes als Kirchenkomponist; aber alle seine Sachen übergab er dem Feuer, als er den Einfall hatte, im enharmonischen System der Griechen zu komponiren und dasselbe wieder für moderne Tonkunst nutzbar zu machen. Daß ihm dies nicht gelang, ist selbstverständlich; die Zuhörer fanden diese Musik abscheulich, und die Sänger ebenso und unausführbar. — Von C's. Kompositionen haben sich gedruckt erhalten: Neun Psalmen, und Cantate da Camera; außerdem ist von ihm eine theoretische Abhandlung in einer Kopie (durch Sabbatini) vorhanden, die den Titel führt: Ampia dimostrazione degli armoniali musicali Tuoni. — Noch wird ein Calegari erwähnt, der von 1811 an in Italien durch mehrere komische Opern, z. B. Amor soldato, Matrimonio segreto sich beliebt gemacht hatte. Seine Popularität scheint nicht von langer Dauer gewesen zu sein, denn schon nach dem Jahre 1813 ist er verschollen.

Calichon, (spr. Kalischong), ein veraltetes Saiteninstrument in der Form einer kleinen Laute, von ziemlich gleicher Behandlungsart mit dieser, und mit fünf in G, c, f, a und eingestrichen d gestimmten Saiten bezogen.

Call, Leonhard von, im J. 1779 in Süddeutschland geb., machte sich von Wien aus im J. 1801 zuerst durch gefällige Kompositionen für Guitarre, Flöte und andere Instrumente bekannt und beliebt; dann erhielten auch seine zwei- und dreistimmigen Gesänge mit Pianoforte- und Guitarrebegleitung eine ungemeine Verbreitung, aber seine Männergesänge erhoben ihn auf den Gipfel der Popularität. Durch sie ist wohl zuerst die Vorliebe für diese Gattung bei uns Deutschen angeregt worden, und eine lange Zeit waren sie auch fast der einzige Stoff für Männergesang-Verein. Jetzt sind sie freilich vergessen und durch Bedeutenderes überflügelt worden; aber doch

Digitized by Google

möchten wir manche davon den vielen trivialen, nach Kneipe riechenden komischen Männerquartetten, wie sie aus der Neuzeit durch Schäffer, Kunze u. s. w. geboten werden, bei Weitem vorziehen. — Call starb im J. 1815 in Wien. Es ist immerhin zu bedauern, daß er sich durch Vielschreiberei gar zu sehr verflüchtigt und verflacht hat.

Callcott, John Wall, geb. den 20. Nov. 1766 zu Kensington, Dr. der Musik und ein nicht unbedeutender englischer Tongelehrter und Komponist. In seinem 12. Jahre sollte er Chirurg werden, konnte aber den Widerwillen gegen diesen Stand nicht bemeistern, wendete sich 1779 der Musik zu, und trieb seine mit gutem Erfolg angefangenen wissenschaftlichen Studien weiter. 1782 erhielt er von den Doktoren Arnold und Cooke in London Kompositionsunterricht, wurde das Jahr darauf Organist an St. George the Martyr, und 1786 Baccalaureus der Musik an der Universität Oxford. Vieles von seinen Kompositionen war schon mit Beifall aufgenommen worden, aber er beschloß, sich der musikalischen Schriftstellerei zu widmen, ließ auch im J. 1797 den Prospekt zu einem musikalischen Wörterbuch erscheinen, konnte aber seiner vielfachen Beschäftigungen und schwachen Gesundheit wegen das Werk nicht zu Ende bringen; dafür gab er eine Musical Grammar, London 1804 (und später in noch einigen Auflagen) heraus. Den musikalischen Doktorgrad hatte er im J. 1800 empfangen, und 1805 folgte er dem Dr. Crotch als Professor der Musik an dem königl. Institut, mußte aber aus Gesundheitsrücksichten sein Amt schon nach einigen Jahren niederlegen. Ein musikalisch-biographisches Werk konnte er auch nicht vollenden, denn der Tod überraschte ihn dabei im J. 1821 den 15. Mai. Sein Schwiegersohn, Horsley, hat eine Sammlung von seinen Werken mit biographischen Notizen herausgegeben. — Von C's. Kompositionen — Liedern, Gesängen, Kanons, Anthems — ist nur ein kleiner Theil gedruckt.

Callegari, findet man öfter für Calegari geschrieben, s. daher diesen.

Callenberg, Georg Alexander Heinrich Herrmann, Graf von, Herr von Muskau in der Oberlausitz, geb. den 8. Febr. 1744, und gest. daselbst im J. 1775. Er war ein geschickter Klavierspieler und Komponist, auch Mitglied der königl. schwedischen Akademie zu Stockholm. (Sonaten für Klavier und Violine, Berlin 1781.)

Callissoncino, (spr. —tschino), ein Calascione mit sehr langem Halse, ein großes Calascione, s. Calascione.

Calmet, Augustin, ein gelehrter Benediktiner, geb. den 26. Febr. 1672 zu Mesnil-la-Horgne in Lothringen, und gest. als Abt von Sénones den 25. Octbr. 1757. In seinem Commentaire littéral sur la Bible, Paris 1714, (später in noch einigen Auflagen), befinden sich mehrere Dissertationen über die Musik und die Instrumente der alten Hebräer.

Calmus, Martin, geb. 1749 zu Zweibrücken, ein Virtuos auf dem Violoncello und Komponist für sein Instrument, war im J. 1797 am Theater in Altona engagirt, machte darauf eine Kunstreise durch Norddeutschland, und wurde im J. 1800 als erster Cellist in der Kapelle zu Dresden angestellt, wo er schon den 13. Jan. 1809 starb.

Calori, Signora, eine ihrer Zeit berühmte ital. Sängerin, geb. zu Mailand im

Digitized by Google

J. 1732. Nachdem sie in Italien auf mehreren Bühnen mit Erfolg gesungen, ging sie im J. 1755 nach London, von wo aus ihr Ruhm sich über ganz Europa verbreitete. 1770 war sie als Primadonna an der ital. Oper in Dresden engagirt, und 1774 kehrte sie nach Italien zurück, noch bis zum J. 1783 auf verschiedenen Theatern singend. Man vermuthet, daß sie um 1790 gestorben ist. — Sie hatte eine ungewöhnliche Kehlfertigkeit, schöne und umfangreiche Stimme, und gute musikalische Bildung.

Calvez, Gabriel, ein spanischer Musiker, lebte in der Mitte des 16. Jahrh. in Rom als Sänger an der Kirche Sta. Maria Maggiore. Im J. 1540 hat er Motetten herausgegeben, und die Melodie von einer derselben hat dem Palestrina zum Thema seiner Messe Emendemus gedient.

Calvi, Lorenzo, Musiker an der Kathedrale in Pavia, in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., hat 4 Sammlungen Motetten zu 2, 3 und 4 Stimmen, und 1626 in Venedig Rosarium litaniarum B. Virg. Mariae veröffentlicht.

Calvi, Giovanni Battista, ein Dilettant, zu Rom um die Mitte des vorigen Jahrh. geboren, hat von seiner Komposition aufführen lassen: die Ballets Castore e Polluce und le Donna malaccorte, die Opera seria „Ezio" und das Oratorium il Giuseppe riconosciuto.

Calvière, Guillaume Antoine, geb. zu Paris 1695 und gest. daselbst den 18. April 1755 als Organist des Königs, welche Stelle er im J. 1738 erhalten hatte. Er war ein bedeutender Meister auf der Orgel, und hat vieles für sein Instrument, sowie Motetten und andere Kirchenstücke komponirt, von denen aber nichts gedruckt ist.

Calvisius, Sethus, eigentlich Kalwitz, geb. den 21. Febr. 1556 zu Gorschleben in Thüringen, wo sein Vater, Jakob, als ein armer Bauer lebte. Seinen ersten Unterricht erhielt er auf der Schule in Frankenhausen, die er aber nur drei Jahre lang besuchen konnte, da die Armuth seiner Eltern ihm die Unterstützung versagte. Doch kam er bald seiner schönen Stimme wegen in das öffentliche Singchor in Magdeburg, besuchte noch das dortige Gymnasium, und verdiente sich mit Unterrichtgeben so viel, daß er die Universitäten Helmstädt und Leipzig besuchen konnte. In letzterer Stadt war er auch eine Zeit lang Musikdirektor an der Pauliner-Kirche, von 1582—92 aber Kantor in Schulpforte. Darauf wurde er als Kantor und Schulkollege an die Thomasschule in Leipzig berufen, und 1594 erhielt er auch noch die Musikdirektorstelle an genannter Anstalt und an der Thomaskirche. Unausgesetzt thätig und rastlos an der Verbesserung des Musikunterrichts arbeitend, sowie überhaupt den ihm anvertrauten Lehrämtern rühmlichst vorstehend, blieb er in dem ihm liebgewordenen Leipzig bis zu seinem Tode, den 23. Nov. 1615, so glänzend auch die Anerbietungen waren, die ihm von den Universitäten Wittenberg und Frankfurt aus gemacht wurden. Er war ein Mann von vielem und gründlichem Wissen, und nicht allein in musikalischer Beziehung hat er sich ausgezeichnet, sondern auch als Chronologist und Astronom (oder vielmehr Astrolog) sich einen geachteten Namen gemacht. Von seinen musikalischen, theoretischen und praktischen Werken sind anzuführen: Melopeia, seu Melodiae condendae ratio, quam vulgo Musicam poeticam vocant, ex veris fundamentis extructa et explicata, Erfurt 1582

Digitized by Google

und zweite Auflage 1592; Compendium Musicae practicae pro incipientibus conscriptum, Leipzig 1594, in einer zweiten Auflage 1602, und in einer dritten, Jena 1612, unter dem Titel: Musicae artis praecepta nova et facillima etc.; (in diesem Werke setzt C. die Vortheile der Vocedisation gegenüber der Guidonischen Solmisation auseinander); Exercitationes Musicae duae, quarum prior est de modis musicis, quos vulgo Tonos vocant, recte cognoscendis et dijudicandis; posterior, de initio et progressu Musices, aliisque rebus eo spectantibus, Leipzig 1600; (auch unter besonderen Titeln und mit einer dritten Abhandlung: de praecipuis quibusdam in arte musica quaestionibus etc., Leipzig 1611 erschienen); Harmonia cantionum ecclesiasticarum a M. Luthero et aliis viris piis Germaniae compositarum 4 voc., Leipzig 1596, und bis 1622 noch in drei anderen Auflagen; Teutsche Tricinia, mehrentheils aus den Psalmen David's, neben anderen geistlichen und politischen Texten zu singen und sonst auf Instrumenten zu üben, Leipzig 1603; Biciniorum libri duo, quorum prior 70 continet ad sententias evangeliorum anniversariorum a Setho Calvisio, musico, decantata; posterior 90 cum et sine textu, e praestantissimis Musicis concinnata, Leipzig 1612; der 150. Psalm für 12 Stimmen und 3 Chöre, Leipzig 1615; der Psalter David's, gesangweis von Herrn Dr. Cornelio Beckern sel. verfertigt, auf's neue mit 4 Stimmen abgesetzt, Leipzig 1617; außerdem eine große Menge von Hymnen und Motetten, die nicht zum Druck gelangt sind.

Cambert, (spr. Kangbähr), Robert, geb. zu Paris um's J. 1628, wurde nach Beendigung seiner Studien Organist an der Collegial-Kirche in der Straße Saint Honoré, und einige Zeit nachher (1666) Intendant der Musik der Königin Anna von Oesterreich, Mutter Ludwig's XIV. C. war der erste Franzose, welcher eine Oper schrieb, und zwar auf Veranlassung eines gewissen Perrin, der die Worte lieferte; sie hieß La Pastorale, und wurde auf dem Schlosse Issy im J. 1647 zum ersten Mal aufgeführt. Der große Beifall, den das neue Unternehmen hatte, veranlaßte C. und Perrin noch mehrere Opern folgen zu lassen, und sie schrieben noch: Ariane, ou le mariage de Bacchus und Adonis. Als darauf im J. 1669 die Academie royale de musique oder große Oper in Paris gegründet, und das Privilegium an Perrin ertheilt wurde, engagirte sich dieser auf ferner C. als Komponiteur, und im J. 1679 wurde die erste regelmäßige französische Oper: Pomona gegeben. Im folgenden Jahre schrieb C. die Musik zu einem fünfaktigen Pastorale: Les peines et les plaisirs de l'amour, Worte von Gilbert; aber in demselben Jahre wurde Perrin das Privilegium genommen und Lulli übertragen. Aus Aerger über die an ihm begangene Ungerechtigkeit verließ Cambert Frankreich und ging nach England im J. 1673, wo er von Karl II. in einem Regimente als Musikmeister angestellt wurde; doch hatte er seine Position nicht lange inne, denn er starb schon im J. 1677. — Fragmente der Partitur der Pamona hat Ch. Ballard publicirt, und auf der Pariser Bibliothek befindet sich das Manuscript der Partitur von les peines et les plaisirs de l'amour. — Schließlich wollen wir noch bemerken, daß Perrin durch Peri's und Caccini's „Euridice", die der Kardinal Mazarin von einer ital. Truppe hatte aufführen lassen, für die Opern-Idee begeistert worden war.

Cambini, Giovanni Giuseppe, geboren zu Livorno den 13. Febr. 1746,

Digitized by Google

hatte schon in früher Jugend Violinunterricht, und vervollkommnete sich später unter Nardini's und Manfredi's Leitung. In seinem 17. Jahre ging er nach Bologna, und genoß drei Jahre lang Pater Martini's Unterricht; darauf ging er nach Neapel, verliebte sich hier in ein junges Mädchen aus Livorno, und schiffte sich mit ihr nach dieser seiner Vaterstadt ein, um sich dort zu verheirathen. Unterwegs aber wurde das Schiff von Piraten überfallen, und C. mit als Gefangener nach der Berberei geführt, nachdem er vorher hatte mit ansehen müssen, wie seiner Geliebten von den Räubern Gewalt angethan wurde. (Siehe Grimm's Correspondance littéraire, Aug. 1776). Glücklicherweise hatte ein reicher venetianischer Kaufmann Mitleid mit C., und kaufte ihn von einem spanischen Renegaten los. Darauf ging er (C.) nach Paris, und kam durch die Fürsprache des neapolitanischen Gesandten und des Prinzen von Conti dazu, mehrere seiner Kompositionen im Concert spirituel aufführen zu dürfen. Das war im J. 1770, und von dieser Zeit an erhielt er in Paris eine gewisse Vogue, und verfertigte eine Unmasse von Vokal- und Instrumentalsachen, namentlich Quartetten, und auch Opern und Ballets, z. B. la Croisée, Cora, ou la prêtresse du Soleil, Adèle et Edwin, les Romans, Rose d'amour et Carloman, Nantilde et Dagobert u. s. w., die mehr oder weniger Glück machten. 1788 war er Musikdirektor am Théâtre Beaujolais, und 1791 am Théâtre Louvois; nach dem J. 1800 verschwand er immer mehr und mehr, tauchte nur hin und wieder mit Kompositionen auf, und soll endlich sogar im Armenhause gestorben sein, wann? weiß man aber nicht. — Er hatte eine ungemeine Leichtigkeit im Arbeiten, aber auch dabei eine übergroße Seichtigkeit der Ideen und der Ausführung, und von seiner Fruchtbarkeit kann man sich eine Idee machen, wenn man bedenkt, daß er unter vielem Andern z. B. 144 Streichquartette, über 400 Stücke für verschiedene Instrumente, 60 Sinfonien für Orchester verfertigt hat.

Cambio, Perissone, ein ital. Komponist um die Mitte des 16. Jahrh., von dem man Canzone villanesche alla Napoletana, Venedig 1551, und Madrigali a quattro voci, con alcuni di Cipriano Rore, Venedig 1547, kennt. Aus ersterem Werke hat Burney im dritten Bande seiner Musikgeschichte eine Villota a quattro voci aufgenommen, und rühmt den C. überhaupt als einen der besten Meister seiner Zeit; dieses Urtheil wollen wir dahingestellt sein lassen.

Camerloher, oder **Camerlocher**, Placidus von, geb. in Baiern um 1720, und gest. als Rath und Kapellmeister des Fürstbischofs von Freisingen im J. 1776. Er soll ein vortrefflicher Orgel-, Lauten- und Violinspieler gewesen sein, und hat vielerlei komponirt, z. B. Messen, Litaneien, Vespern, Motetten und sonstige Kirchenstücke, Sinfonien, Streichquartette (mit die ersten, die im konzertanten Style geschrieben wurden), Trio's für Guitarre, Violine und Violoncello, Konzerte für Guitarre, Sonaten für 2 Violinen und Baß; außerdem die Oper: Melissa tradita, die in München mit großem Beifall aufgeführt wurde. In seinem Alter beschäftigte er sich auch vielfach mit Unterrichtgeben, und hat manchen wackern Schüler gebildet.

Campagnoli, (spr. Kampanjoli), Bartolomeo, ein vortrefflicher Violinist, geb. zu Cento bei Bologna den 10. Sept. 1751. Sein erster Lehrer war Dall' Ocha, ein Schüler Lolli's, und dann wurde er von seinem Vater, einem Kaufmanne, nach Modena geschickt, um sich unter Paolo Guastarobba, einem Violinspieler aus

Digitized by Google

der Tartini'schen Schule, noch mehr zu vervollkommnen; auch vollendete er daselbst seine Kompositionsstudien. Nach der Rückkehr in seine Vaterstadt im J. 1766 wurde er im dortigen Orchester angestellt, und 1770 machte er seine erste Reise nach Rom, wo er sich mit vielem Beifall hören ließ; von da ging er nach Faenza, um noch beim Kapellmeister und bedeutenden Violinisten Paolo Alberghi zu studiren, und 6 Monate später nach Florenz, wo ihn der berühmte Nardini 5 Jahre fesselte, und ihm seine Unterweisung angedeihen ließ. Während dieser Zeit schloß er mit Cherubini Freundschaft, und war auch am Orchester des Theaters della Pergola angestellt. 1775 kehrte er nach Rom zurück, und wurde am Theater Argentina als Führer der zweiten Violine angestellt; zu Ende desselben Jahres berief ihn der Fürstbischof von Freisingen als Konzertmeister, doch verwaltete er dies Amt nur 2 Jahre, und machte dann mit dem berühmten Fagottisten Reinert eine Reise nach Polen. Auf der Rückreise in Dresden angekommen, erhielt C. ein Engagement als Konzertmeister beim Herzog Karl von Kurland, und benutzte im J. 1783 einen ihm bewilligten Urlaub zu einer Kunstreise nach Schweden. Die Sehnsucht trieb ihn, sein Vaterland einmal wiederzusehen, und im J. 1784 brach er dahin auf, überall auf dem Wege mit Beifall Konzerte gebend; 1786 kehrte er zurück, und nach einer zweiten italienischen Reise im J. 1788 verließ er Dresden bis zum Tode des Herzogs von Kurland nicht wieder. Seine beiden letzten Stellen hatte er in Leipzig (von 1797—1818) und in Neustrelitz, woselbst er den 6. Nov. 1827 starb. Von seinen Kompositionen sind gedruckt: Konzerte für Violine und für Flöte, Sonaten für Violine und Baß, Duetten für Flöte und Violine, Duo's für Violine, Variationen, instruktive Stücke, Polonaisen, Capricen u. s. w. u. s. w., auch hat er eine Violinschule verfaßt. — Seine Töchter Albertina und Gianetta machten als Sängerinnen einiges Glück, und zwar in Frankfurt a. M., Hannover und Neustrelitz; doch war ihre theatralische Laufbahn nur sehr kurz, denn sie zogen sich schon im J. 1829 von der Bühne zurück, und gingen als Lehrerinnen nach Berlin.

Campanett, s. Glockenspiel.

Campanist, Glockenspieler, s. Carillon.

Campesius, s. Campisi.

Campi, Antonia, in Polen geboren, kam im J. 1785 als Sängerin zu der Gesellschaft des Guardasoni, die damals abwechselnd in Prag und Leipzig spielte; hier erhielt sie auch ihren obigen Namen durch die Verheirathung mit dem Sänger Campi, (ihren Familiennamen haben wir nicht in Erfahrung bringen können). Von Guardasoni trotz ihres Eifers nicht anständig behandelt, verließ sie im J. 1801 dessen Truppe, und ging nach Wien an das Schikaneder'sche Theater, kam aber im J. 1818 mit dem Titel als Hofopern- und Kammersängerin an das kaiserliche Theater. Gestorben ist sie in München am 30. Sept. 1822, eben als sie im Begriff war, daselbst einen Gastrollencyclus zu beginnen. Sie war allgemein als eine der ersten Bravoursängerinnen ihrer Zeit angesehen, und überall wo sie sich hören ließ, (und dies war fast auf allen bedeutenden deutschen Theatern, und auch im J. 1821 in Warschau der Fall), wurde ihre schöne, umfangreiche, gutgebildete Stimme, und ihre eminente Fertigkeit bewundert; doch war sie nicht von dem Vorwurfe frei zu sprechen, am unrechten Orte bisweilen Fiorituren und Verzierungen angebracht zu haben. Zu

Digitized by Google

bemerken haben wir noch, daß Mozart für sie den Part der Donna Anna in seinem Don Juan geschrieben hat.

Campioli, (....), ein vorzüglicher Altsänger (Kastrat), um 1700 in Deutschland, aber von italienischen Eltern, geboren. Seine Ausbildung erhielt er in Italien, von wo er im J. 1716 nach Deutschland zurückkehrte. 1720 wurde er am Wolfenbüttel'schen Hofe angestellt, ging 6 Jahre darauf nach Hamburg, und bereiste von da aus das übrige Deutschland, Holland und England. Im J. 1731 sang er wieder in Dresden, und nachher scheint er sich nach Italien zurückgezogen und den Rest seines Lebens daselbst zugebracht zu haben.

Campion, (spr. Kangpiong), François, Theorbist und Guitarrist, und an der großen Oper in Paris angestellt, zu Anfang des vorigen Jahrh., hat herausgegeben: Nouvelles découvertes sur la Guitarre, contenant plusieurs suites de pièçes sur huit manières differéntes d'accorder, Paris 1705; in diesem Werke findet man schon viele Effekte, die eine viel spätere Zeit als neue Entdeckungen für sich angesprochen hat; ferner: Traité d'accompagnement pour la Théorbe, Paris und Amsterdam 1710, und Traité de composition, selon les règles des Octaves de musique, Paris 1716. — Sein Geburts- und Sterbejahr hat man nicht ausfindig machen können; doch weiß man, daß er im J. 1738 noch lebte, und eine Pension von der Pariser Oper genoß.

Campion, (spr. Kämpion), Thomas, ein englischer Arzt, der sich aber auch als Dichter und Musiker ausgezeichnet, hat ein Werk über den Kontrapunkt herausgegeben, unter dem Titel: A new way of making four parts in counterpoint by a most familiar and infallible rule; in den Jahren 1660 und 72 sind von diesem Werke noch zwei Auflagen mit verschiedenen Vermehrungen und andern Titeln erschienen. Ferner sind auch noch 2 Bücher Airs of 2, 3 and 4 Parts von C's. Komposition gedruckt worden.

Campioni, Carlo Antonio, geb. zu Livorno um 1720, studirte daselbst Violinspiel und Komposition, und wurde 1764 Kapellmeister des Großherzogs von Toskana; von dieser Zeit an arbeitete er ausschließlich für die Kirche, während er früher viel Kammermusikstücke, namentlich Streichtrio's und Duo's komponirt hatte, die in Italien, Deutschland, England und Holland sehr beliebt waren. Burney sah viele Kirchensachen von C's. Komposition, und rühmt besonders ein Te Deum, das in fast ganz Italien aufgeführt und viel bewundert worden ist. Kenner wollten behaupten, daß C's. Styl in seinen Kirchensachen nicht genug Einfachheit und Würde gezeigt habe. Er ist um 1793 in Florenz gestorben, und hat eine der größten Sammlungen von Singkompositionen aus dem 16. und 17. Jahrh. hinterlassen.

Campisi, oder Campesius, Domenico, zu Ende des 16. Jahrh. zu Raialbuto in Sicilien geb., trat zu Palermo in den Dominikanerorden, und wurde im J. 1629 in Rom Professor der Theologie. Als Komponist war er hochangesehen, und es werden von seinen Sachen angeführt: 2 Bücher Motetten, zwei-, drei- und vierstimmig, Palermo 1615 und 18; Concentus floridus, 2, 3, 4 et 5 vocibus modulandus, Rom 1622; Lilia Campi, binis, ternis, quaternis et quinis vocibus modulanda cum completorio et Litaniis Beat. Virginis Mariae, Rom 1623, und Lilia Campi, 1—6 vocibus modulanda, Rom 1627.

Digitized by Google

Campiuti, (....), ein Zögling des Konservatoriums in Neapel, hat in Pavia im J. 1830 eine Oper: Bianca e Fernando aufführen lassen.

Campobasso, Alessandro Vincenzo, ein Opernkomponist, geb. zu Neapel um 1760, von dem in Mailand im J. 1789 eine Opera seria: Antigona aufgeführt wurde.

Camporesi, Violante, nachherige Mad. Giustiniani, eine ausgezeichnete Sängerin, im J. 1785 in Rom geb., wurde zuerst für die Privat-Musik Bonaparte's engagirt, und trat erst im J. 1817 in London auf die Bühne. Sie sang abwechselnd in England und in Italien bis zum J. 1830 ungefähr, und zog sich dann aus der Oeffentlichkeit zurück, ihren Aufenthalt in Rom nehmend.

Campra, André, der bewundertste Opernkomponist in Frankreich nach Lulli und bis Rameau, geb. zu Aix in der Provence den 4. Dec. 1660, wo er auch von Poitevin Unterricht in der Tonkunst erhielt. Nach Beendigung seiner Studien wurde er, noch nicht 20 Jahre alt, im J. 1679 als Musikdirektor an die Kathedralkirche von Toulon berufen; 1681 wurde er Kapellmeister in Arles, und zwei Jahre darauf ging er in gleicher Eigenschaft an die Kathedrale von Toulouse, wo er bis zum J. 1694 blieb. In diesem Jahre ging er nach Paris, wurde zuerst Musikmeister an der Kirche des Jesuiten-Kollegiums, und dann an der Notre-Dame-Kirche. Nachdem er diese Funktionen aufgegeben hatte, konnte er es erst wagen, seine Opern unter seinem eigenen Namen auf die Bühne zu bringen; seine zwei ersten Kompositionen dieser Gattung: L'Europe galante und Le Carneval de Vénise, mußten, seiner quasi-geistlichen Stellung wegen, unter dem Namen seines Bruders erscheinen, der Contrabassist an der Oper war. Der glänzende Erfolg seiner Sachen brachte ihm die Ernennung zum königl. Kapellmeister (im J. 1722), eine Pension und die Stelle als Musikdirektor und Komponist des Prinzen von Conti. Gestorben ist C. zu Versailles den 29. Juli 1744. Die Titel einiger seiner Opern mögen nun noch folgen: Aréthuse, Tancrède, les Muses, Iphigénie en Tauride, Hippodamie, Télémaque, les Fêtes Vénitiennes, les Amours de Mars et de Vénus, Camille, Achille e Déidamie, Aline; außerdem schrieb er noch viele Divertissements für den Hof, 3 Bücher Kantaten, 5 Bücher Motetten u. s. w.

Camus, (spr. Kamüs), (....), geb. zu Paris im J. 1731, und gest. daselbst im J. 1777, war erst Musikpage des Königs, und ließ, kaum 15 Jahre alt, einen Psalm aufführen, der großen Beifall hatte. Nachdem kam er als Tenorist in die Kapelle, und galt für einen der geschicktesten Sänger Frankreichs; er hat vieles für die Kirche komponirt.

Camus, Paul Hippolite, geb. zu Paris den 6. Jan. 1796, ein guter Flötist, kam 1806 auf's Konservatorium, und studirte mit Erfolg unter Wunderlich. Er war an mehreren Pariser Orchestern angestellt, und zuletzt kam er an das der ital. Oper, wo er im J. 1836 noch war. (Duo's, Fantasien, Variation ꝛc. für Flöte.)

Canalis, Florent, ein belgischer Komponist, um die Mitte des 16. Jahrh. lebend; man hat von ihm eine Sammlung Kirchenstücke, die im J. 1588 in Brescia erschienen ist.

Canarie, (franz.), oder Canario (ital.), ein veraltetes Tonstück mit 2 Reprisen in der Art der Gigue, aber rascher als diese. Es steht meist im $^6/_8$ oder $^3/_8$ Takt,

seltener im $^{12}/_{8}$ Takt, und soll von den kanarischen Inseln zu uns gekommen sein, oder seinen Namen erhalten haben; was an dieser Herleitung Wahres oder Falsches ist, mögen die musikalischen Philologen oder philologischen Musiker untersuchen.

Candeille, (spr. Kangdelj'), Pierre Joseph, ein französischer Opernkomponist, geb. zu Estaire den 8. Dec. 1744, machte seine musikalischen Studien zu Lille, wo er Chorknabe war, und kam in seinem 20. Jahre nach Paris. Vom J. 1767 bis zum J. 1805 hatte er verschiedene Anstellungen an der großen Oper, z. B. als Chorführer, Repetiteur, und starb endlich hochbetagt zu Chantilly, wohin er sich zurückgezogen hatte, den 24. April 1827. Die ersten Werke, mit denen C. sich in Paris als Komponist einführte, waren Kirchenstücke, die mit Beifall im Concert spirituel aufgeführt wurden; auf der Bühne debutirte er mit mehreren Tanzdivertissements und mit der Ueberarbeitung älterer Sachen, z. B. der Oper: Fêtes de Thalia, von Mouret. Die erste selbstständige Oper von ihm war Laure et Pétrarque, die 1780 aufgeführt wurde, und 5 Jahre darauf kam Pizarre, ou la Conquête du Pérou, welche Opern aber nicht sehr viel Erfolg hatten. Am meisten Glück machte C. mit der neuen Bearbeitung der Oper Castor et Pollux, die schon von Rameau komponirt war, und von der er nur eine Arie und zwei Chöre beibehielt, das Uebrige aber Alles neu arbeitete; dann wurde auch noch eine Gelegenheitsoper: La Mort de Beaurepaire, von ihm aufgeführt. Uebrigens hat er noch viele Opern komponirt, die aber nicht aufgeführt worden sind, z. B. les Fêtes Lupercales, Danaë, Lausus et Lydie, Roxane et Statyra, ou les veuves d'Alexandre, Ladislas et Adélaide, Brutus, u. s. w. — Seine Tochter Emilie, nachherige Mad. Simons, geb. zu Paris 1766, war als Schauspielerin, Dichterin, Sängerin und Klavier- und Harfenvirtuosin ausgezeichnet; auch hat sie sich viel mit Komposition beschäftigt. (Das Schauspiel, Cathérine, ou la belle fermière, mit vielen Gesängen durchwebt, Klavier- und Harfenstücke, Lieder und Gesänge.)

Candido, Luigi, Komponist und Violinvirtuos in Venedig, zu Anfang des 18. Jahrh. Man hat von ihm: Sonate di Camera a Violino solo con Violoncello, Venedig 1712.

Canetti, Francesco, ein Opernkomponist, zu Crema um die Mitte des 18. Jahrh. geb., war Kapellmeister an der Kathedrale in Brescia. In dieser Stadt wurde auch im J. 1784 eine Opera buffa von ihm: L'Imaginario, aufgeführt; auch kennt man von ihm eine Messe für 8 reale Stimmen, die für ein Meisterwerk gilt. Er lebte noch im J. 1812.

Canis, Cornelius, ein niederländischer Kontrapunktist des 16. Jahrh., und gest. im J. 1556. In einer Sammlung von Stücken verschiedener Komponisten, die zu Löwen 1544 erschien, findet man auch Kanons von C., ferner ist auch eine Sammlung fünfstimmiger Motetten von ihm zu Löwen im J. 1544 herausgekommen, und Burney theilt im dritten Bande seiner Geschichte der Musik einen französischen fünfstimmigen Gesang von C. mit, der mit den Worten anfängt: Ta bonne grâce et maintien gracieux.

Cannabich, Christian, geb. in Mannheim um 1742 (nach Anderen im J. 1731), erhielt seinen ersten Musikunterricht von seinem Vater, Matthias C., der Flötist in der Kapelle des Kurfürsten war, dann von Stamitz dem Aelteren im

Digitized by Google

Violinspielen, und endlich schickte ihn der Kurfürst zur fernern Ausbildung nach Italien, wo er unter Jomelli's Leitung drei Jahre lang Komposition studirte. Im J. 1763 kehrte er nach Mannheim zurück, und erhielt die Stelle als Konzertmeister und als Dirigent der italienischen Oper; dieselbe Funktion hatte er auch in München, als der Kurfürst Karl Theodor im J. 1778 seinen Hof dahin verlegte. Gestorben ist er im J. 1789 in Frankfurt a. M., wohin er gereist war, um seinen Sohn zu besuchen, (nach Anderen im J. 1797). Sowohl als Violinvirtuos wie als Komponist hatte er einen bedeutenden Namen, und auch Mozart erwähnt seiner lobend in einigen seiner Briefe. Von seinen Kompositionen sind anzuführen, die Opern Azakia, la Croisée, (komische Oper, in Paris aufgeführt), Elektra, und die Operette Angelika; ferner überaus geschätzte Ballete, darunter namentlich: la descente d'Hercule aux enfers; endlich Sinfonien für großes Orchester, Streichquartette, Duo's und Trio's für verschiedene Instrumente, Violinkonzerte u. s. w.

Cannabich, Karl, Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Mannheim im J. 1764 (nach Anderen 1769), erhielt von seinem Vater und von Eck Unterricht im Violinspielen, und von Grätz in der Harmonielehre. Noch sehr jung reiste er mit dem berühmten Oboisten August Lebrun, und ließ sich in den bedeutendsten deutschen Städten auf der Violine hören; nach seiner Rückkehr wurde er in München am Orchester angestellt (im J. 1784). Das Jahr darauf reiste er nach Italien, und als er von da wiederkehrte, dirigirte er bis zum J. 1800 das Opern-Orchester in Frankfurt a. M., und verheirathete sich daselbst mit der Sängerin Josephine Woraleck. Im J. 1800 erhielt er die Stelle seines Vaters in München, und im J. 1805 reiste er nach Paris, wie man sagt, um die dortigen musikalischen Institute kennen zu lernen; kaum in sein Vaterland zurückgekehrt bekam er das Nervenfieber, und starb den 1. März 1806. Von seinen Kompositionen, die sich aber nicht so wie die seines Vaters verbreiteten, sind zu nennen: die Opern „Orpheus" und „Palmer und Amalie"; Gedächtnißfeier Mozart's (im Klavierauszug), 6 deutsche Lieder am Klaviere, 6 Canzonette a 3 e 4 voci con Cembalo, 6 dergleichen dreistimmige, eine Sinfonie, eine Ouvertüre, ein Violinkonzert, Klaviervariationen, Duo's für Violine und Flöte, Trio's für zwei Violinen und Violoncello, Potpourri für zwei konzertante Violinen.

Canniciari, (spr. Kannitschari), Pompeo, ein Kirchenkomponist aus der römischen Schule, wurde 1709 Kapellmeister an Sta. Maria Maggiore in Rom, und starb den 29. Sept. 1744. Wahrscheinlich ist er mit dem von Gerber angeführten Canniciani ein und dieselbe Person. (Vierchörige Messen und Motetten, und in der Sammlung des Abbate Santini in Rom vier-, fünf- und achtstimmige Messen und verschiedene andere Kirchenstücke zu 3 bis 8 Stimmen.)

Canobio, Carlo, ein ital. Violinvirtuos, reiste um 1780 in seinem Vaterlande, und war im J. 1790 am Petersburger Opernorchester angestellt; im J. 1796 soll er nach Italien zurückgekehrt und bald darauf gestorben sein. (Duetten für Flöte und Violine, Paris 1780.)

Canon,
Canone,
Canon apertus,
Canon enigmaticus, } S. Kanon.

Canon finitus,
Canon infinitis, oder **perpetuus,**
Canon per augmentationem,
Canon per diminutionem,
Canon per tonos,
Canon polymorphus,
Canone al sospiro,
Canone sciolto,
} S. Kanon.

Canones heißen die Kanzellen in einer Wasserorgel, dann werden aber auch mit diesem lat. Namen alle Orgelregister benannt.

Canonik, s. Kanonik.

Canonisch, s. Kanon.

Canon musicalis, s. Windlade.

Cantābile, (singbar, sangbar), bedeutet im Allgemeinen das Melodisch-Fließende, Sanft-Dahingleitende, in einfachen, leicht faßlichen Tonverhältnissen sich Bewegende, und kann sich sowohl auf ein ganzes Tonstück, als auf einzelne Tonreihen innerhalb desselben erstrecken. Für Cantabile wird auch der Ausdruck Cantilēne gebraucht, und bedeutet dies in Instrumental- und Vokalstücken die zarten, ausdruckvollen, sinnigen Stellen, gegenüber den rauschenderen, passionirteren und kühneren. Als Vortragsbezeichnung erklärt sich demnach Cantabile von selbst. Als Ueberschrift über einen ganzen Tonsatz bedingt das Cantabile neben dem fließenden, zart-singenden Vortrag auch noch eine mäßig langsame Bewegung, wie man es denn am häufigsten mit einer derartigen Tempobezeichnung verbunden findet, z. B. Andante cantabile, Larghetto cantabile.

Cantando, oder Cantánte, singend, eine Vortragsbezeichnung, die mit dem Cantabile (s. vor. Art.) ganz dieselben Eigenschaften theilt.

Cantāta, Kantate, bedeutet ganz im Allgemeinen ein Gesungenes, Gesangstück; als eigentlicher Kunstgattung sind ihr ganz genaue Bestimmungen und Grenzen nicht zuzuweisen, und man hat ihr Wesen je nach Zeit, Ort und Gelegenheit auf's Verschiedenartigste, oft Widersprechendste erklärt. Die Einen sagten: die Kantate ist ein kleines Musikstück mit rührendem Inhalte u. s. w. (s. Sulzer's Theorie der schönen Künste), die Anderen meinten: die Kantate sei ein längeres, ausgeführteres Lied (dabei hat man wahrscheinlich die italienischen sogen. Cantate di Camera, Kammerkantaten, im Auge gehabt), und wieder Andere fassen die Sache kürzer, und erklären die Kantate als ein Tonstück aus Recitativen, Arien und Chören zusammengesetzt, und mit Instrumenten begleitet. So stellt sie sich allerdings heutzutage für uns dar; aber ihre Wesenheit ist damit noch nicht erklärt; das wird überhaupt kaum möglich sein, denn in der Poesie ist die Kantate eine Mischlingsgattung, zusammengesetzt aus lyrischen und epischen, ja selbst dramatischen Elementen, und die Musik hat sich allen diesen genau anzuschmiegen, man kann also nicht sagen wie die Kantate im Ganzen geformt sein müsse, sondern man kann bloß von den einzelnen Theilen derselben reden, und da ergeben sich denn je nach dem Inhalt des Textes Einzelgesänge (Arien), Duette, Terzette u. s. w., Chorgesänge und Recitative. — Daß die Kantate ursprünglich eine bloße Liedform gewesen sei, ergiebt sich aus ihrer Entstehung. —

Digitized by Google

Burney führt ein Werk an: Musiche varie a voce sola, de Signor Benedetto Ferrari da Reggio, Venedig 1638, in welchem das Wort Cantata über einem kurzen Tonstück mit lyrischem Textinhalt gestanden habe. Demnach sind dies die ältesten Kantaten-Beispiele. Dann wird auch eine Dame, Barbara Strozzi aus Venedig, angegeben, die im J. 1653 eine Sammlung von Gesangstücken hat erscheinen lassen, unter denen auch die Bezeichnung Cantata vorkommt. Der Verbesserer dieserartiger Kantaten war der berühmte Carissimi. Wann sich aber die Kantate nach unserer heutigen Vorstellungs- und Anschauungsweise zuerst gezeigt hat, ist nicht anzugeben; man kann nur sagen, daß mit der Vervollkommnung der Oper auch die Kantate sich erweitert hat, und aus den Grenzen des Liedes herausgetreten ist. — Noch ist zu bemerken, daß nach dem zu Grunde liegenden Stoffe die Kantaten in geistliche und weltliche zerfallen, und nach ihren verschiedenen Bestimmungen wiederum in Jubel-, Trauer-, Friedens-, Hochzeitskantaten u. s. w.

Cantătilla, oder **Cantatīna**, ist eine Kantate von kleinerm Umfange, eine Kantate, deren einzelne Theile weniger breit ausgeführt sind.

Cantātorium, heißt in den katholischen Kirchen das Buch, aus dem der Kantor die Responsorien absingt.

Canthal, August, geb. 1804 in Hamburg, war lange Zeit erster Flötist am Stadttheater daselbst, und ist jetzt, wenn wir nicht irren, Direktor eines Musikchors, das in öffentlichen Lokalen Konzerte giebt. Er ist ein tüchtiger Virtuose auf seinem Instrument, und hat ansprechende Tänze, Märsche, auch neuerdings eine Oper „der Fürst des Meeres" geschrieben.

Cantica mixta oder **neutrālia**, wurden vor Alters solche Kirchenmelodien genannt, die den Umfang der authentischen oder plagalischen Tonart überschritten.

Canticum, (lat.), oder **Cantique,** (franz., spr. Kangtik), ein Lobgesang, eine Hymne; daher Canticum Canticōrum, das Lied der Lieder, das Hohe Lied Salomonis.

Cantilēna, s. zuerst d. Art. Cantabile; dann benannten die Italiener vorzugsweise alle weltlichen Lieder mit dem Namen Cantilena, und wird dieser Ausdruck mitunter auch jetzt noch für ein fröhliches, heiteres Lied gebraucht. Cantilena Rolandi ist der lateinische Name für das zu Karl's des Großen Zeit berühmt gewordene Rolandslied, eine Art Schlachtgesang, über dessen musikalische Beschaffenheit sich nichts Genaues ermitteln läßt.

Cantillation, (aus dem lat. Cantus, Gesang, und latum — von ferre — tragen, zusammengesetzt), heißt ganz im Allgemeinen: Gesang vortragen, singen; im Besondern versteht man aber darunter das singende Ablesen der Kollekten, Antiphonien, Responsorien u. s. w. — also den liturgischen Gesangsvortrag.

Cantique, s. Canticum.

Canto, (ital.), oder **Cantus**, (lat.), wörtlich Gesang bedeutend, bezeichnet als musikalisches Kunstwort die Sopran- oder Diskantstimme, diejenige Stimme, welche beim mehrstimmigen Gesang zumeist die Melodie führt.

Canto armōnico, mehrstimmiger Gesang.

Canto fermo, s. Cantus firmus.

Canto figurato, figurirter Gesang, s. Figuralgesang.

Canto ripieno, ausfüllender Diskant, oder diejenige Diskantstimme, welche der Solostimme entgegengesetzt ist, und nur bei Tutti-Stellen mitwirkt.

Cantone, oder **Cantoni**, Serafino, geb. im Mailändischen, ein Mönch im Kloster St. Simplicianus zu Monte Cassino, und zu Anfang des 17. Jahrh. Organist am Dom in Mailand. Er war ein seiner Zeit sehr gepriesener Komponist, und von seinen Sachen sind anzuführen; Kanzonetten, drei- und vierstimmig; Motetten, zwei-, drei-, vier- und fünfstimmige; Vespri a Versetti, e falsi bordoni a cinque voci; i Passi, le Lamentazioni ed altre cose per la Settimana santa a cinque voci; Messa, Salmi e Lettanie a 5 voci; Academia festevole concertate a sei voci col Basso continuo, opera di spirituale recreazione etc. — alle diese Sachen fallen in die Jahre 1588 bis 1627. In Bodenschatz's „Flovilegium" findet man ebenfalls eine achtstimmige Motette von C.

Cantone, Girolamo, ein Minorit zu Turin, um die Mitte des 17. Jahrh., hat herausgegeben: Armonia Gregoriana, Turin 1678; es ist dies ein Traktat über den Kirchengesang.

Cantor, ital. Cantore, franz. Chantre (spr. Schangtr'), ist derjenige, welcher beim gottesdienstlichen Gesange als Vorsänger wirkt, die Kirchenmusiken einzustudiren und zu leiten, den Singunterricht an Schulen oder Kirchen zu ertheilen, den öffentlichen Singchören vorzustehen hat, u. s. w. Die Kantoren sollen schon, nach einigen Historikern, im 4. Jahrh. in der christlichen Kirche eingeführt worden sein; zuverlässiger aber ist, daß sie sich von Gregor dem Großen herschreiben, der zu Ende des 6. Jahrh. in Rom Singschulen errichtete, in denen er sogar selber Unterricht ertheilte; im 9. Jahrh. wurde dann diese Einrichtung auf Veranlassung Karl's des Großen nach Deutschland verpflanzt.

Cantorat, Wohnung oder Amt des Kantors.

Cantù, Antonio, geb. zu Urgnano in der Provinz Bergamo den 11. März 1775 geb., studirte den Gesang unter Kapellmeister Gazzaniga in Crema, sang darauf an mehreren ital. Theatern, und war dann volle 36 Jahre Sänger an der Capella di Sta. Maria Maggiore in Bergamo unter der Leitung Simon Mayr's. Er starb im Herbst des Jahres 1840 in Bergamo.

Cantù, Giovanni, ein ausgezeichneter Tenorist, geb. zu Mailand im J. 1799 und leider schon den 9. Mai 1822 gestorben. Er hatte Gentili zum Lehrer, debutirte in Florenz, und wurde 1818 in Dresden bei der ital. Oper engagirt; in genannter Stadt ist er auch gestorben. Schöne Stimme, vortreffliche Schule und angenehme Persönlichkeit machten ihn zum Liebling des Publikums.

Cantus, s. Canto.

Cantus ambrosianus, s. Ambrosianischer Gesang.

Cantus durus, oder **Cantus b durus**, s. Alphabet.

Cantus figuratus, oder **Canto figurato**, s. Figuralgesang.

Cantus firmus, ital. Canto fermo, franz. Plain-Chant, (spr. Plängschang), d. i. fester, gleicher Gesang, der, wie man sagt, von Gregor dem Großen eingeführte Gesang von gleichen Tonlängen, der altchristliche, im Unisono und taktlos vorgetragene Choralgesang. — Jetzt versteht man unter Cantus firmus diejenige

32 *

Digitized by Google

Melodie, zu welcher eine oder mehrere Stimmen nach den Regeln des Kontrapunktes gesetzt werden.

Cantus Gregoriānus, s. Gregorianischer Gesang.

Cantus mollis, oder **Cantus b mollis**, s. Alphabet.

Cantus naturālis nannte man früher diejenige Melodie, deren Töne innerhalb des Hexachords von C sich befanden, wo also keine Mutation nöthig war.

Canun, ein türkisches Instrument in Form und Art eines Hackebretts, aber mit Darmsaiten bezogen. Die Damen in den Harems spielen es gewöhnlich, und haben dabei kleine Fingerhüte von Schildkrot, vorn mit Kokosnußschale belegt, mit denen sie auf die Saiten schlagen.

Canus, ein altrömischer Flötenspieler, von dem die alten Schriftsteller, z. B. Horaz und Plinius viel Rühmliches erzählen. Von seinen Lebensumständen sind aber keine weiteren Nachrichten aufbewahrt.

Canutio, oder **Canuzio**, Pietro de, mit dem Beinamen Potentinus, weil er aus Potenza im Königreich Neapel gebürtig war. Er trat in den Minoriten-Orden zu Anfang des 16. Jahrh., und wird von Angelo de Piccitone in dessen Fior Angelico de Musica als Verfasser eines Traktates: Regulae Florum Musicae, angeführt. Von P. Martini wird behauptet, daß er in Florenz im J. 1501, und von Forkel, daß er im J. 1510 daselbst gedruckt sei. Ein von Possevini angeführter Petrus de Canucciis, den P. Martini und Gerber Canutiis nennen, scheint mit unserm Canutio eine und dieselbe Person zu sein.

Canzi, Katharina, eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen der neuern Zeit, geb. im J. 1805 zu Baden bei Wien von deutschen Eltern (nicht von italienischen, wie es an manchen Orten heißt). Sie wurde schon sehr früh in dem Hause ihres Pflegevaters, des Majors von Zinnicq in Wien, im Gesang unterrichtet, wurde aber im J. 1819 Salieri's Schülerin, und sang im J. 1821 zum ersten Male öffentlich in einigen Hofkonzerten. In demselben Jahre betrat sie auch die Bühne, und zwar sang sie auf dem Theater an der Wien in mehreren Rossini'schen Opern; nach einer Gastspielreise durch Deutschland ging sie dann nach Mailand, und erhielt hier noch unter Banderali ihre letzte Ausbildung. Bis zum J. 1825 sang sie auf mehreren der bedeutendsten ital. Theater mit größter Auszeichnung, kehrte dann nach Deutschland zurück, und nahm ein Engagement in Leipzig an; den ihr zustehenden Urlaub benutzte sie zu Reisen nach Paris und London, wo sie ebenfalls mit größtem Beifall aufgenommen wurde. Im J. 1827 kam sie nach Stuttgart, wurde Hof- und Kammersängerin, und verheirathete sich mit dem Regisseur und Schauspieler Walbach im J. 1830, von da an den Namen Canzi-Walbach führend. — Sie war eine der besten Repräsentantinnen der italienischen Schule; was ihr an Größe der Stimme abging, ersetzte sie durch vortreffliche Manier, große Fertigkeit und Grazie des Vortrags.

Canzōne, eine lyrische Dichtungsart provençalischen Ursprungs, schon im 13. Jahrh. vor Petrarca in Italien gebräuchlich. Bis zu diesem Dichter war die C. von freier und ungebundener Form; er gab ihr aber eine gewisse Regelmäßigkeit und Bestimmtheit in der Art der Vertheilung der eilf- und siebensilbigen Verse, in der Reimstellung und in der Schlußstanze, die man ripresa, congedo oder auch comiato nennt. Man hat verschiedene Arten der Canzone, z. B. die Canzone Ana-

Digitized by Google

creontica, in Form und Inhalt leichter und freier, und die Canzone Pindarica, mit erhabenem, dythyrambischem Schwunge und breiterer Anlage. — In der Musik bedeutet Canzone entweder die Komposition eines Gedichtes angeführter Art, oder auch bloß eine sangbare und fließende Melodie, einen kürzeren melodischen Tonsatz. Vor Alters bezeichnete man mit Canzone ein kleines Singstück von 4 oder mehr Stimmen, das sich zum Vortrag in Privat-Cirkeln eignete.

Canzone a ballo, war vor dem 16. Jahrh. eine Dichtart, welche die Bestimmung hatte, zum Tanze gesungen zu werden. Sie hieß auch Ballata.

Canzonetta, eine Canzone in kleinerer Form, gewöhnlich auch ein kleines Lied mit dem Ausdruck zärtlicher Empfindung, ein Liebeslied.

Capalti, Francesco, geb. zu Fossombrone im Kirchenstaate, war Kapellmeister an der Kathedrale zu Narni, und hat ein Werk über Kontrapunkt veröffentlicht unter dem Titel: Il contrapuntista pratico, ossiano dimostrazioni fatte sopra l'esperienza, Terni 1788.

Capece, (spr. Kapetsche), Alessandro, geb. zu Rom am Ende des 16. Jahrh.; von ihm existirte eine Sammlung Sacri Concerti d'un vago e nuovo stile a 2, 3 e 4 voci; außerdem hat er noch Motetten, Madrigale, Magnificat sopra gli tuoni dell' Ecclesia, Mattutine del Natale, zu 2 bis 8 Stimmen verfaßt; alle diese Sachen fallen in die Zeit von 1613 bis 1624.

Capélla, der ital. Name für Kapelle, s. d.

Capelletti, Teresa Poggi, (spr. — Podschi), eine berühmte ital. Sängerin, wahrscheinlich im J. 1746 in Mailand geb.; ihre ersten theatralischen Versuche fallen in das J. 1780, und nachdem sie bis zum J. 1790 auf verschiedenen ital. Theatern mit größtem Beifall gesungen, ging sie nach London, wo sie bis 1795 als Primadonna glänzte. Nach Deutschland kam sie im J. 1796, und sang u. A. auch in Dresden im Winter 1798—99. Im J. 1802 kehrte sie nach Italien zurück, und lebte noch 1806 in Mailand; nach dieser Zeit hat man aber nichts wieder von ihr gehört.

Capelli, s. Apell.

Capelli, Giovanni Maria, geb. zu Parma, Kanonikus an der Kathedrale dieser Stadt zu Ende des 17. Jahrh. und Hofkomponist. Er hat viel für das Theater gearbeitet, und seine Opern hatten zu ihrer Zeit eine allgemeine Beliebtheit; es sind davon zu nennen: Rosalinda, Griselda, Climene, Giulio Flavio Crispo, Mitridate. Gestorben ist C. im J. 1728. — Ein anderer Capelli hat zu Ende des 18. Jahrh. sich ebenfalls als Komponist durch einige Opern, z. B. Achille in Sciro, durch Kirchenstücke, Arietten und Kantaten bekannt gemacht.

Capello, Giovanni Maria, ein ital. Komponist zu Ende des 16. Jahrh. in Venedig geb., und Organist an der Kirche delle Gratie in Brescia; er hat 16 Bücher Messen und Psalmen komponirt.

Capilupi, Germiniani, ital. Komponist des 16. Jahrh., von dem Bodenschatz in seinen Florilegii zwei achtstimmige Motetten veröffentlicht hat.

Capistrum, (bei den Griechen Phorbion), ist der Name einer Binde von Leder, die vermittels mehrerer Riemen so um den Kopf gelegt wurde, daß sie die Backen beim Blasen der Flöte, die bei den Alten mittels eines Mundstückes intonirt wurde,

Digitized by Google

zusammenhielt, und das Aufblasen und Verzerren des Gesichtes verhinderte, als dem Schönheitssinne der alten Griechen zuwider. — Das Capistrum (wie dies Instrument bei den Römern hieß) ist von dem altgriechischen Flötenspieler Marsyas erfunden worden.

Capitolinische Spiele, waren Feste der Römer, die Kaiser Domitian alle fünf Jahre abzuhalten verordnet hatte, und bei denen musikalische Wettstreite mit ein Hauptgegenstand waren.

Capo, (ital.), der Kopf, der Anfang eines Tonstücks; daher Da Capo, abgekürzt D. C., vom Anfang, von vorn angefangen.

Capoani, Giovanni Francesco, ein ital. Komponist in der Mitte des 18. Jahrh. lebend, und zu Bari geboren. Sachen von ihm findet man in der von Antiquis im J. 1585 herausgegebenen Sammlung.

Capocini (spr. —tschini), oder **Capocino**, Alessandro, in der Provinz Spoleto geb., lebte zu Rom um das Jahr 1624. Er ist im Ganzen wenig bekannt, und nur Jacobilli in seiner Bibliotheca Umbriae führt von ihm einen Traktat De Musica in fünf Büchern an.

Capollini, Michel Angelo, ein ital. Komponist zu Anfang des 17. Jahrh., hat zu Mantua ein Oratorium unter folgendem Titel aufführen lassen: Lamento di Maria Vergine, accompagnato delle Lagrime di Sta. Maria Maddalene e di S. Giovanni, per la morte di Giesù Christo, rappresentato in Musica in stile recitativo nella chiesa de' Santi Innocenti di Mantua, 1627.

Caporale, (....), ein Violoncellist, der in der Mitte des 18. Jahrh. in London in bedeutendem Ansehen stand. Er war in Italien geboren, man weiß aber nicht wann und wo, und kam 1735 nach London. 1740 war er bei dem Orchester der von Händel dirigirten ital. Oper angestellt, und soll im J. 1756 gestorben sein. Er soll sich mehr durch schönen Ton und geschmackvollen Vortrag, als durch Fertigkeit ausgezeichnet haben; auch hat er in einigen seiner Violoncell-Kompositionen sich nicht als gründlich gebildeter Musiker bewiesen.

Caposele, Orazio, ein Minorit, im Königreich Neapel geboren, hat ein Buch drucken lassen: Pratica del Canto piano e Canto fermo, Neapel 1625. Es ist sehr selten noch zu finden.

Capo tasto, s. Guitarre.

Cappeletti, (....), ein neuerer ital. Komponist und Schüler des Padre Mattei zu Bologna, in welcher Stadt er auch geboren ist; im J. 1830 ist von ihm eine komische Oper: la Contessina, aufgeführt worden.

Capponi, Gino Angelo, ein Komponist aus der römischen Schule, um die Mitte des 17. Jahrh. Vorhanden sind von ihm: eine Sammlung Messen und Psalmen zu 8, nebst einem Miserere zu 9 Stimmen; ferner fünfstimmige Psalmen und Litaneien, die zu Rom im J. 1654 herausgekommen sind. Baini in seinem Werke über Palestrina führt eine Messe von ihm an, die sich in den Archiven der päpstlichen Kapelle befindet, und Kircher in seiner Musurgia theilt ein Fragment eines Cantabo Domino für 4 Sopranstimmen mit. — Ein anderer Capponi, Giovanni, lebte zu Ende des 16. Jahrh., und scheint in Diensten des Herzogs von Savoyen gewesen zu sein, denn er hat die Musik zu einer Kantate „der Triumph Neptun's“

Digitized by Google

geschrieben, die bei Gelegenheit einer Wasserfête zur Feier der Hochzeit von des genannten Fürsten Tochter in Millefonti aufgeführt worden ist. Von dieser, wie von des C. übrigen Kompositionen ist nichts auf unsere Zeit gekommen; ein Urtheil über sein Talent ist demnach nicht abzugeben.

Cappus, Jean Baptiste, geb. zu Dijon zu Anfang des 18. Jahrh., und in genannter Stadt Lehrer an der Akademie. Man hat von ihm: Violenstücke mit Basso continuo, 2 Bücher, Paris 1730 und 39; zwei Sammlungen ernster Lieder und Trinklieder, Paris 1732; Sémélé ou la naissance de Bacchus, Cantate à voix seule, avec symphonie, Paris 1732; ferner ein dreiaktiges Divertissement: Les plaisirs de l'hiver, in Versailles im J. 1730 aufgeführt, und eine Petite Methode de Musique, Paris 1747.

Capranica, Matteo, geb. zu Rom, hat für das dortige Theater Argentina um das J. 1746 mehrere Opern geschrieben. Reichardt hat auch ein Salve regina für Sopran mit Instrumentalbegleitung von C's. Komposition angeführt. Ein Cesare Capranica war zu Ende des 17. Jahrh. Professor der Musik, oder einfacher: Musiklehrer in Rom, und hat einen kleinen Traktat herausgegeben: Brevis et accurata totius Musicae notitia, Rom 1691, der im J. 1702 in Palermo in einer zweiten Auflage gedruckt worden ist. Vielleicht ist Cesare C. der Vater des obigen Matteo.

Capranica, Rosa, eine ital. Sängerin, Schülerin des Mingotti, war im J. 1770 in München engagirt, und heirathete daselbst den Violinisten Lops, einen Schüler Tartini's, mit dem sie sich im J. 1792 nach Italien zurückbegab. Sie soll sehr schön gesungen haben, und nach Bertini (Dizzionario stor. crit. degli Scrittori di musica) aus der Familie der im vorhergehenden Artikel erwähnten Capranica's gewesen sein.

Capricietto, (spr. Kapritschetto), s. d. folg. Artikel.

Capriccio, (spr. Kapritscho), oder franz. Caprice, (spr. Kaprihß'). Mit diesem Worte hat man zu verschiedenen Zeiten verschiedene Bedeutungen verbunden. Zu Anfang des vorigen Jahrh. bezeichnete es eine fugenartige Komposition für das Klavier über ein lebhaftes Thema, aber nicht in strengster Form ausgeführt. In der Mitte des verwichenen Jahrh. waren die Capriccio's Uebungsstücke für Bogeninstrumente, in denen eine bestimmte Figur durchgeführt war. Heutzutage bedeutet C. ein Tonstück, bei dem sich der Tonsetzer nicht an eine bestimmte Form bindet, oder eine der vorhandenen Formen, z. B. des Rondo, des Sonatensatzes, nach seinen Bedürfnissen oder seiner Laune modificirt. Noch Andere gebrauchen das C. als Deckmantel für die absolute Formlosigkeit, und benennen damit alles Dasjenige, was so außerordentlich und genial ist, daß es sich in gar keine bestimmte Kategorie bringen läßt. Exempla sunt odiosa! — Capriccietto ist ein C. kleinern Umfangs.

Capriccioso, eigensinnig, launisch, willkürlich; eine Bezeichnung für einen Vortrag, der sich nicht streng an Takt und Tempo binden, also möglichst frei sein soll. Man kann das C. auf ganze Stücke oder auf einzelne Stellen beziehen.

Caprice, s. Capriccio.

Capricornus, s. Bockshorn.

Capuana, Mario, um die Mitte des 17. Jahrh. Kapellmeister an der Kathedrale

Digitized by Google

zu Noto in Sicilien, hat zu Venedig im J. 1650 eine Sammlung Messen von seiner Komposition herausgegeben.

Caputi, Antonio, ein ital. Komponist, der ungefähr um 1754 sich in Deutschland niedergelassen, hat daselbst auch eine Oper: Didone abbandonata, aufführen lassen; ferner ist auch ein Flötenkonzert von ihm vorhanden, aber im Manuscript.

Capuzzi, Antonio, geb. zu Brescia im J. 1740, (nach Anderen zu Venedig im J. 1755), ein Violinspieler und einer der besten Schüler Tartini's; in der Komposition hatte er Ferd. Bertoni in Venedig zum Lehrer. Im J. 1796 machte er eine Reise nach London, wo er das Ballet la Villageoise enlevée, ou les Corsaires komponirte. 1800 erhielt er in Bergamo die Stelle als Violinlehrer am musikalischen Institut und Orchesterdirektor an der Kirche Sta. Maria Maggiore; in dieser Stadt ist er auch im J. 1818 gestorben. Man kennt ferner von ihm die Opern: Cora et Alonzo, und Didone abbandonata, Streichquartetten, Sonaten für Violine, Quintette u. s. w.

Caracciolo, (spr. Karatscholo), Paolo, ein Komponist, geboren zu Nicocia in Sicilien um die Mitte des 17. Jahrh., hat in Palermo Madrigalen für 5 Stimmen erscheinen lassen.

Caractères de musique, nennen die Franzosen alle in der Musik vorkommenden Zeichen.

Caradori-Allan, Madame, eine sehr gute Sängerin der neuern Zeit, ist eigentlich eine geborene Munck, und nahm erstern Namen erst später an, wie weiter unten berichtet werden wird. Sie ist im J. 1800 in Mailand geboren, und ihr Vater, der Baron v. Munck, war ein Elsasser und ehemals Oberst in französischen Diensten. Wie man sagt, wurde sie ganz allein von ihrer Mutter ausgebildet, und erst nach des Vaters Tode, als die Lage der Familie eine sehr bedrängte war, hat sie sich entschlossen, aus ihrem Talent materiellen Nutzen zu ziehen. Nach einer Reise durch Frankreich und einen Theil von Deutschland ging sie nach London, wo sie den Namen Caradori annahm, (Einige sagen von ihrer Mutter, die eine geborene Caradori war, Andere meinen von einem Singlehrer, der sie noch ferner unterrichtet hatte), auf das Theater ging, und den Engländer Allan heirathete. Sie hat sowohl als Bühnen- wie als Konzertsängerin viel Glück gemacht und auch einiges komponirt, z. B. Romanzen, die in Paris und London erschienen sind.

Carafa, oder **Caraffa,** Michele, neuerer Opernkomponist, geb. zu Neapel den 28. Nov. 1785. Er fing im Alter von 8 Jahren an Musik zu treiben, und zwar in dem Kloster Monte-Oliveto, wo der Organist Fazzi sein erster Lehrer war; später hatte er bei Francesco Ruggi und bei Fenaroli Unterricht in der Komposition, und während eines Aufenthaltes in Paris genoß er auch noch der Unterweisung Cherubini's im Kontrapunkt und der Fuge. Dennoch betrieb er die Musik nicht als Hauptsache, sondern trat in den Militairdienst, wurde Offizier in der Garde Murat's, machte die Expedition gegen Sicilien mit, und wurde Ritter des Ordens der beiden Sicilien. 1812 war er auch mit in Rußland als Ordonnanz-Offizier Murat's, und wurde Ritter der Ehrenlegion. Erst im J. 1814 widmete er sich gänzlich der Kunst, und ließ seine erste Oper: il Vascello d'Occidente, aufführen. (Eigentlich muß il Fantasma seine erste Oper genannt werden, die um 1802 komponirt war, aber sie

Digitized by Google

ist nicht vor die Oeffentlichkeit gelangt, und war, ebenso wie einige Kantaten, eine bloße Jugendarbeit). — Von nun an schrieb er für viele ital. Theater komische und ernste Opern, z. B. Ifigenia in Tauride, Berenice in Siria für Neapel, Elisabetta für Venedig, für Mailand gli due Figaro, für Rom Eufemio di Messina und la Capricciosa ed il Soldato; unterdessen war er auch in Wien gewesen, wo er die Oper Abufar geschrieben hatte, und auch in Paris kamen le Solitaire (seine populärste Oper) und Jeanne d'Arc auf die Scene. Gänzlich ließ er sich erst im J. 1827 in Paris nieder, und arbeitete daselbst ungefähr bis zum J. 1833 eine Menge von Opern, von denen wir nur la Violette, Masaniello und la prison d'Edinbourg nennen. — Jetzt ist Carafa vergessen, und der Versuch, den man in Paris vor einiger Zeit gemacht hat, um seinen Solitaire wieder auf's Repertoir zu bringen, ist mißlungen. Man kann ihm ein hübsches Talent nicht absprechen, und er hat auch in vielen seiner Opern, (von denen wir nur den kleinsten Theil angeführt haben), manches Schätzenswerthe geleistet; doch geht ihm alle Eigenthümlichkeit ab, und er giebt weiter nichts als eine Reproducirung Rossini's und französischer Komponisten.

Caramella, Honorius Dominicus, ein Geistlicher zu Palermo, daselbst den 15. Febr. 1623 geb. und den 10. Febr. 1661 gest., von dem folgende Schriften angeführt werden: Pictorum et Musicorum elogia, u. Musica pratica-politica, nella quale s'insegna ai principi christiani il modo di cantare un sol motetto in concerto. Wir sehen uns außer Stande, anzugeben, in wie weit sich diese Werke wirklich auf Musik beziehen; der Titel wenigstens des letzteren läßt es zweifelhaft erscheinen, ob sich nicht etwas ganz Außermusikalisches dahinter versteckt.

Caramuel de Lobkowitz, Johann, geb. zu Madrid den 23. Mai 1606, und gest. als Bischof von Vigevano im Mailändischen, den 8. Sept. 1682, ein gelehrter Theolog und Mathematiker, hat unter seinen zahlreichen Werken auch folgendes herausgegeben: Arta nueva de Musica inventade anno de 600 por S. Gregorio, deconcertada anno de 1026 por Guidon Aretino, restituida a su primera perfeccion anno 1620 por Fr. Pedro de Urena, reducida a este breve compendio anno 1644 por J. C., Rom 1669. Caramuel behauptet in diesem Werke, daß Gregor der Große die natürliche Tonleiter entdeckt habe, welche von Guido von Arezzo durch seinen Hexachord verdorben worden sei, und daß Pedro de Urena den normalen Zustand wieder hergestellt habe, indem den 6 Silben von ihm eine siebente — ni — beigefügt, und dadurch die sogen. Guidonische Hand und die Mutation überflüssig geworden sei. — Auch findet sich mehreres auf Musik Bezügliche in Caramuel's. Cursus Mathematici, und in seiner Mathesis Audax, Löwen 1642.

Carapella, Tommaso, Kapellmeister zu Neapel und geb. daselbst um 1680, hat herausgegeben: Canzoni a due voci, Neapel 1728, Duetti da camera und ein Miserere für 4 Stimmen, die aber Manuscript geblieben sind. Pater Martini lobt in seiner Geschichte der Musik den Styl C.'s.

Carara, Madame, Sängerin, geb. zu Mailand um 1760, begründete in Italien und Frankreich ihren Ruf, und wurde im J. 1784 in Berlin engagirt, wo sie bis

Digitized by Google

zum J. 1797 blieb. Ihre Persönlichkeit war eben so schön, als ihre Kunstfertigkeit groß war.

Caravaccio, (spr. Karavatscho), Giovanni, zu Anfang des 17. Jahrh. Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria Maggiore in Bergamo, hat zu Venedig im J. 1620 eine Sammlung Psalmen von seiner Komposition herausgegeben.

Caravoglia, (spr. Karawolja), Barbara, eine berühmte Sängerin und im J. 1788 Primadonna am S. Carlo-Theater in Neapel.

Caravoglio, Maria, eine geb. Balconi, aus Mailand, eine gute Sängerin, sang zuerst in Italien, wurde dann um 1778 von Christian Bach nach London berufen, war 1784 Primadonna in Prag, und von 1788 an wieder an verschiedenen ital. Bühnen. Ihr in Fétis Biographie universelle angegebenes Geburtsjahr 1788 ist offenbar ein Druckfehler; gest. ist sie in Mailand im J. 1802. Ihr Mann war ein im vor. Jahrh. rühmlichst bekannter Fagottvirtuos.

Carbonel, Joseph François Narcisse, geb. zu Wien den 10. Mai 1773, war erst 5 Jahre alt, als sich seine Eltern in Paris fixirten. Hier erhielt er von seinem Vater den ersten Musikunterricht, später wurde er Zögling an der Gesangschule der Oper, und endlich am neu errichteten Konservatorium, wo er Pianofortespielen, Gesang und Komposition studirte. An demselben Institute wurde er endlich auch Professor, und bildete gute Schüler und Schülerinnen, darunter die berühmte Mad. Scio, Sängerin am Theatre Feydeau. Komponirt hat er Sonaten für Klavier und Violine, viele Romanzen, Potpourri's u. s. w.

Carbonelli, Stefano, geschickter Violinspieler und Schüler des berühmten Corelli zu Rom, zu Anfang des vor. Jahrh. Im J. 1720 ging er auf Veranlassung des Herzogs von Rutland nach London, spielte in Konzerten daselbst und wurde Orchesterdirektor an der königl. Oper. Im J. 1725 ging er aber an das Drurylane-Theater, und schloß sich in enger Freundschaft an Händel an. Er hat aber sein Leben nicht als Musiker beschlossen, sondern wurde, als er sich reich verheirathet hatte, Weinhändler, als welcher er im J. 1772 starb.

Carcani, Giuseppe, geb. zu Crema im J. 1703, wurde nach Hasse's Weggang von Venedig an dessen Stelle Kapellmeister an dem Conservatorio degl' Incurabili. 1742 wurde in Venedig eine Oper Ambleto von ihm aufgeführt, ferner kennt man auch noch eine von seiner Komposition, die den Titel führt: La concordia del tempo colla fame. Wann er gestorben ist, läßt sich nicht genau angeben; Einige meinen 1763, Andere dagegen 1758.

Carcassi, Matteo, Guitarrenvirtuos, um 1792 in Italien geb., kam einige Jahre nach Carulli in Paris an, und wußte durch seine Virtuosität den Ruhm des Genannten wesentlich zu beeinträchtigen. In den Jahren 1822, 23 und 26 war er in London, und 1824 und 27 in Deutschland, überall großen Beifall erntend; nach dieser Zeit ging er nach Italien. (An 40 Werke für sein Instrument, Sonatinen, Rondo's, Capricen, Divertissements, Etuden, Variationen, Fantasien ꝛc.)

Cardane, ein Kontrapunktist des 16. Jahrh., entweder ein Franzose oder Niederländer von Geburt. Von seinen Arbeiten ist weiter nichts auf unsere Zeit gekommen, als was sich in der zu Paris im J. 1554 erschienenen Sammlung: XII. Mis-

Digitized by Google

sae cum 4 vocibus a celeberrimis auctoribus conditae recens in lucem editae etc. befindet.

Cardena, Pietro Leone, in den ersten Jahren des 18. Jahrh. in Palermo geb., ein Opernkomponist, von dem im J. 1739 auf dem Theater San Samuele in Venedig eine Oper: Creusa, gegeben wurde.

Cardon, Louis, ein geschickter Harfenspieler, eigentlich von italienischer Herkunft, aber zu Paris im J. 1747 geb. Beim Ausbruch der französischen Revolution begab er sich nach Rußland, wo er im J. 1805 gestorben. Seine Art de jouer la harpe ist eine der ältesten Harfenschulen, sie erschien 1785 in Paris; außerdem hat er viele Sonaten, Konzerte, Variationen u. s. w. für sein Instrument komponirt.

Cardon, Pierre, Bruder des Vorhergehenden, zu Paris im J. 1751 geb., Sänger und Violoncellist, war im J. 1788 königl. Kapellsänger in Versailles, und lebte noch im J. 1811. Er hat herausgegeben: Rudimens de la musique, ou principes de cet art, mis à la portée de tout le monde, par demandes et par réponses.

Cardonne, Philibert, geb. zu Versailles im J. 1731, trat sehr jung bei den königl. Musikpagen ein, und hatte Colin de Blamont zum Lehrer. 1745 schon wurde eine Motette seiner Komposition aufgeführt, und überhaupt hatte er schon, noch nicht volle 18 Jahre alt, mancherlei Kirchensachen geschrieben; im J. 1777 erhielt er das Amt eines Musikmeisters des Königs, an Berton's Stelle, die Revolution beraubte ihn aber derselben. (Die Oper Omphale, das Pastorale Amarillis, aufgeführt in den Jahren 1752 und 1769.)

Cardoso, Manuel, Kirchenkomponist und Kapellan Johann's III. von Portugal, geb. zu Lissabon um die Mitte des 16. Jahrh., hat herausgegeben: Passionarium juxta Capellae Regiae Lusitanae consuetudinem accentus rationum integre observans, Leira 1575. — Ein anderer C., Francesco Emanuel, war ebenfalls Kirchenkomponist, und zwar einer der fruchtbarsten unter den portugiesischen; er war nach Einigen zu Beja in der Provinz Alentejo, nach Anderen zu Fronteira zu Ende des 16. Jahrh. geboren, und hat herausgegeben: vier-, fünf- und sechsstimmige Messen, ein Magnifikat, ebenfalls sechsstimmig, und außerdem: Livro que comprehende tudo quante se canta na Semana santa, Lissabon 1648.

Carducci, (spr. Kardutschi), Giovanni Giacomo, um die Mitte des 16. Jahrh. zu Bari im Königreich Neapel geb. Von seinen Sachen findet sich Einiges in der Sammlung: Il primo Libro a due voci da diversi autori di Bari, Venedig 1585.

Caresana, Cristoforo, Organist an der königl. Kapelle zu Neapel, geb. zu Tarent im J. 1669. Berühmt sind seine Solfeggi a più voci sul Canto fermo, die zu Neapel im J. 1680 herauskamen, und von denen Choron im J. 1808 in Paris eine neue Ausgabe publicirt hat.

Carestini, Giovanni, gen. Cusanino, weil die Familie der Cusani in Mailand ihn als Knaben seines musikalischen Talentes und seiner schönen Stimme wegen unter ihre Protektion nahm, war einer der besten Sänger (Kastraten) des vorigen Jahrh. Er ist zu Monte-Filatrano in der Mark Ancona geboren, und trat zum ersten Male in Rom im J. 1721 in Buononcini's „Griselda“ auf; 1723 sang er

Digitized by Google

in Prag bei der Krönung Karl's VI., das Jahr darauf in Mantua, und 1725 in Venedig. Nach Rom kehrte er 1728 zurück, und sang daselbst bis 1730; von da aus engagirte ihn Händel für seine Oper in London, um Senesino zu ersetzen, der mit noch einigen anderen Sängern und Sängerinnen zu Porpora übergegangen war. Im J. 1735 ging er von London weg und nach Italien zurück, und ist wahrscheinlich bis zum J. 1746 in Parma geblieben, von wo aus er einen Ruf nach Dresden erhielt. Hier hörte ihn Friedrich der Große, und lud ihn nach Berlin ein, welcher Einladung er auch folgte. Nachdem er von 1750—55 in Berlin gesungen hatte, machte er eine Reise nach Petersburg, und blieb daselbst bis zum J. 1758, zu welcher Zeit er sich von der Bühne zurückzog, nach Italien zurückging, und nicht lange nach seiner Ankunft daselbst starb. — Er war in Bernacchi's Schule gebildet, und nach dem Urtheile kompetenter Zeitgenossen, z. B. Hasse's und Quanz's, ein wundervoller Sänger mit einer Contr'altstimme, die vom d der kleinen Octave bis zum zweigestrichenen g reichte, und vom schönsten Klange war; mit allem diesen verband sich noch eine eminente Fertigkeit, Geschmack im Vortrag und eine ausgezeichnete Aktion.

Carey, (spr. Käreh), Henri, Musiker und Dichter, geb. in London um 1669 als natürlicher Sohn des Georg Saville, Marquis von Halifax. Als Komponist ist er am bekanntesten durch das Nationallied: God save the King, (eigentlich: God save great George our King, weil es ursprünglich zu einer Kantate für das Geburtsfest Georg's II. bestimmt war), welches lange Zeit für eine Komposition Händel's, und sogar von Einigen für eine Komposition Lulli's gehalten wurde. Außerdem hat er viele Balladen und Kantaten, z. B. Sally in our valley, und Intermezzi komponirt, zu denen er auch den Text dichtete. Eine Sammlung seiner sämmtlichen Lieder und Balladen hat er herausgegeben unter dem Titel: Tho musical century in one hundred english ballads on various subjects and occasions, London 1740. — C. führte ein höchst ungeordnetes Leben, und seine vielfachen Thorheiten brachten ihn endlich so weit, daß er den 4. Oct. 1743 sich aus Verzweiflung das Leben nahm. Als Dichter wie als Komponist hat er sich zwar nur in leichteren und kleineren Formen zu bewegen verstanden, aber seine Muse war eine gefällige und angenehme.

Carezzándo, oder

Carezzévole, einschmeichelnd, lieblich, eine Vortragsbezeichnung, die sich auf einzelne Stellen in einem Tonstücke bezieht.

Caribaldi, Gioachimo, geb. zu Rom im J. 1743, war der berühmteste Buffo seiner Zeit; im J. 1778 war er in Paris, und wurde auch da mit Beifall überschüttet. (S. über ihn La Borde's Essai, Bd. III. S. 319.)

Carillon, (spr. Kariljong), s. zunächst Glockenspiel; dann bedeutet auch C. ein Tonstück, welches für ein Glockenspiel komponirt ist.

Carillonneur, (spr. Kariljonöhr), Einer der das Carillon spielt; auch Campanist genannt.

Cario, Johann Heinrich, Rathsmusikus an St. Katharina in Hamburg, geb. zu Eckernförde im Holsteinischen im J. 1736, war ein außerordentlicher Trompetenvirtuos. Er kam in seinem 4. Jahre nach Hamburg, und hatte Unterricht bei Telemann, Ph. Em. Bach und Schwencke. Man sagt, daß er im Stande gewesen

Digitized by Google

sei in den schwierigsten Tonarten zu blasen, und daß dabei alle Töne rein und wohlklingend gewesen seien; ob es wahr ist, daß er, wie Fétis angiebt, eine Trompete mit Klappen erfunden, auf der er in allen Tonarten habe blasen können, wollen wir dahingestellt sein lassen. C. lebte noch im J. 1800. Sein Sohn, Johann Peter Heinrich C., ist noch im J. 1836 Organist an der englischen Kirche in Hamburg gewesen, und hat auch mehrere kleinere Klaviersachen herausgegeben.

Carissimi, Giacomo, ein berühmter und bewunderter Komponist, geboren zu Padua um 1582 (nach Anderen erst 1600), über dessen nähere Lebensumstände nichts weiter anzugeben ist, als daß er Kapellmeister an der Apollinari-Kirche in Rom gewesen ist. (Die Angabe, daß C. als Kapellmeister an der päpstl. Kapelle fungirt habe, hat sich als irrthümlich herausgestellt.) Auch weiß man sein Todesjahr nicht; nach Mattheson soll er noch im J. 1672 am Leben gewesen sein, und hätte demnach ein Alter von 90 Jahren erreicht. — C. hat sich in mehrfacher Beziehung als Verbesserer in musikalischen Dingen gezeigt; so hat er z. B. das Recitativ und die Kammerkantaten vervollkommnet; dann soll er der Erste gewesen sein, der zu seinen Kirchenstücken eine Instrumentalbegleitung setzte, und überhaupt hat er alle Formen seiner Zeit runder und faßlicher gemacht, sowie die Steifheit und Unbeholfenheit in melodischer Beziehung um vieles gemildert. Auch als Lehrer hat er sich der Welt verpflichtet, denn von seinen Schülern nennt man Cesti, Buononcini, Bassani und Alessandro Scarlatti. — Von seinen unendlich vielen Kompositionen sind nur gedruckt: 2 Sammlungen zwei-, drei- und vierstimmiger Motetten, Rom 1664 u. 67; Missae 5 et 9 vocum cum selectis quibusdam cantionibus, Köln 1663 und 66; 22 Kantaten, zu Anfang des 18. Jahrh. in London gedruckt. Seine anderen Sachen: Oratorien, andere Kirchenstücke u. s. w. sind als Manuscript in den Archiven der päpstlichen Kapelle und in Bibliotheken zerstreut und vergraben, außer dem, was man in einzelnen Sammlungen, z. B. in der Musica Romana, Bamberg 1665, in Dr. Crotch's Selections of Music, in Steven's Sacred music u. s. w. findet. — Schließlich wollen wir noch anführen, daß das Oratorium „Salomon", das gewöhnlich dem C. zugeschrieben wird, nicht von diesem, sondern von Cesti komponirt ist.

Carl, Henriette, eigentlich Bertha, welchen letztern Namen sie während ihres Aufenthaltes in Italien mit dem erstern vertauschte, geb. zu Berlin den 12. Juli 1811, und im dortigen Louisenstifte erzogen. Ihre schöne Stimme machte den Intendanten Grafen Brühl auf sie aufmerksam, welcher ihr von der berühmten, damals aber schon pensionirten Sängerin Schmalz Unterricht ertheilen ließ, und sie auch an die königl. Oper brachte, wo sie als Pamina in der Zauberflöte auftrat. Nachdem sie einige Jahre ohne erhebliche Fortschritte zu machen an der Berliner Oper geblieben war, ging sie nach Frankfurt a. M., und von da aus, durch einen reichen Kaufmann unterstützt, nach Mailand, wo sie unter Banderali's Leitung fernere umfassende Gesangstudien machte. Nach Beendigung derselben trat sie zuerst in Turin auf, und von dieser Zeit an war ihr Ruf entschieden; sie sang auf den bedeutendsten italienischen Bühnen, ging dann auf Veranlassung Mercadante's nach Madrid, sang auch in Cadiz und Sevilla, und begab sich endlich nach London, von wo aus sie im J. 1833 über Brüssel und Paris nach ihrer Vaterstadt Berlin zurückkehrte. Nach einigen daselbst gegebenen Gastvorstellungen ging sie nach Polen und Rußland, sang

Digitized by Google

daselbst in Warschau, Petersburg, Moskau u. s. w. mit günstigstem Erfolge, und kam 1834 wieder nach Deutschland zurück; in demselben Jahre eröffnete sie ein langes Gastspiel an der Hofbühne in Stuttgart, und hat seitdem kein festes Engagement wieder gehabt. Seit einer Reihe von Jahren schon hat man nichts von ihr gehört, und ihr augenblicklicher Aufenthaltsort ist uns unbekannt. — Sie glänzte vorzüglich in Rollen wie: Anna Bolena, Semiramis, Desdemona und sonstigen tragischen Partien.

Carlani, Carlo, zu Bologna im J. 1738 geb., war ein Schüler Bernacchi's und einer der berühmtesten Tenoristen Italiens. Er glänzte noch im J. 1780.

Carlo, Geronimo, ein Musiker, geb. zu Reggio in der ersten Hälfte des 16. Jahrh., hat sich durch die Herausgabe einer Sammlung fünfstimmiger Motetten, unter dem Titel: Motetti del Labirinto, bekannt gemacht. Sie enthält Sachen von Thomas Crequillon, Clemens non papa, Jachet von Mantua und Ciera, und erschien in 2 Theilen in Venedig 1554 und 55.

Carmagnole, (spr. Karmanjol'), ein während der französischen Revolution 1792 aufgekommenes berüchtigtes Volkslied, dessen Absingen von einem eigenthümlichen wilden Tanze begleitet war. Es kam aus dem südlichen Frankreich, und stammt eigentlich von den Savoyarden aus der Stadt Carmagnola her. Die ersten Worte sind: Madame Veto avait promis, und der Refrain: Dansons la Carmagnole, vive le son du canon.

Carneiro, Manuel, ein Karmelitermönch und guter Orgelspieler, auch Kirchenkomponist, geb. zu Lissabon um die Mitte des 17. Jahrh., und gest. im J. 1695. Als Kompositionen, jedoch im Manuscript, werden von ihm angeführt: Responsorien, Missa pro defunctis, zweichörig, und Psalmen, Motetten u. s. w. für verschiedene Stimmen. (S. Machado, Bibl. Lusit., Band III., S. 214.)

Carnicer, Ramon, der berühmteste spanische Opernkomponist, geb. 1789 zu Tarrega in Katalonien, begann schon sehr frühzeitig das Studium der Musik. Im J. 1806 kam er nach Barcelona, und studirte die eigentliche Komposition unter Francisco Queralt und Carlos Baguer. Von 1808—14 war er auf den balearischen Inseln, und im J. 1816 ging er nach Italien und engagirte eine Operngesellschaft für Barcelona mit Generali als Kapellmeister an der Spitze, neben dem er als zweiter Musikdirektor fungirte; nach Generali's Rücktritt im J. 1818 erhielt C. dessen Stelle, und trat mit der Oper: Adela de Lusignan, auf, die mit großem Beifall aufgenommen wurde, der bald Elena y Constantino und Don Juan Tenorio folgten. Die übrigen Opern C's, die uns bekannt sind, heißen: El Colon, Elena y Malvina und El Eufemio de Messina; ferner hat er noch Kirchensachen und Gesänge komponirt, von welchen letztern namentlich viel in's Volk übergegangen sind. Im J. 1828 erhielt er an Mercadante's Stelle den Kapellmeisterposten an der Oper in Madrid, und gest. ist er im J. 1855. — Schließlich wollen wir noch bemerken, daß man es bei diesem Spanier nicht mit einem eigenthümlichen, originellen Komponisten zu thun hat, dessen Weise etwas durch den national-spanischen Geist bedingt wäre; er ist ein bloßer Nachahmer der Italiener, und nur hie und da findet sich einmal ein Anklang an die charakteristischen spanischen Rhythmen.

Carnoli, Elisabeth, Sängerin, geb. zu Mannheim im J. 1772 u. Schülerin

Digitized by Google

der berühmten Madame Wendeling. Schon im J. 1784, also in ihrem zwölften Jahre, reiste sie in Deutschland, und machte überall Aufsehen durch die Schönheit ihrer Stimme. Im J. 1807 heirathete sie den Hofmusikus Eisenmenger in Mannheim; ihre übrigen Lebensumstände sind uns unbekannt.

Carnyx, war bei den Griechen eine Art Trompete von hohem und durchdringendem Ton; sie wird auch gallische oder celtische Trompete genannt.

Caroli, Angelo, ein Komponist in Bologna zu Anfang des 18. Jahrh.; im J. 1728 wurde von ihm eine Oper: Amor nato tra l'ombre, gegeben, und ferner kennt man von ihm eine Serenade für Orchester, die sehr gerühmt wird, und einige Kirchensachen, z. B. eine Messe und ein Credo, beide vierstimmig und mit Instrumentalbegleitung. Er soll mit der erste gewesen sein, der das Akkompagnement in seinen Sachen reicher gestaltet habe.

Caron, Firmin, ein berühmter Kontrapunktist des 15. Jahrh., dessen Vaterland, wie überhaupt seine Lebensumstände nicht genau bekannt sind. Man nimmt an, daß er in Frankreich spätestens im J. 1420 geb., und ein Zeitgenosse des Busnois, Faugues, Regis, Ockenheim u. s. w. gewesen ist, und Binchois oder Dufay zum Lehrer gehabt habe. Baini giebt von einigen Messen Kunde, die sich in den Archiven der päpstlichen Kapelle befinden; ferner hat Fétis einige Motetten von C. in moderne Notirung gebracht und in Partitur gesetzt.

Caroso, Marco Fabrice, zu Sarmoneta in Italien geb., ungefähr in der Mitte des 16. Jahrh., ist Verfasser eines Buches: Il Ballerino, diviso in due Trattati con intavolatura di Liuto, e il soprano della musica nella soneta di ciascun Ballo, Venedig 1581, welches für die Musikgeschichte interessant ist, weil es viele Tanzmelodien aus dem 16. Jahrh. enthält.

Carpani, Giovanni Antonio, ein venetianischer Komponist um die Mitte des 17. Jahrh., von ihm sind vorhanden: Motetti a quattro voci, canto, alto, tenore, basso, col rivolto alla duodecima del basso in canto, Rom 1664.

Carpani, Gaetano, Kapellmeister an der Jesuitenkirche in Rom in der Mitte des vorigen Jahrh., war als Kompositionslehrer berühmt, (Jannaconi und der ältere Baini waren z. E. seine Schüler), und hatte auch als Kirchenkomponist einen geachteten Namen. Er hat im Manuscript viele Messen, Psalmen, Offertorien, Litaneien, Motetten u. s. w. hinterlassen. — Noch wird eines C., Giovanni Luca, oder Carpioni, erwähnt, welcher Kapellmeister in Bologna war, und daselbst im J. 1673 eine Oper: Antioco, hat aufführen lassen.

Carpani, Giuseppe, geb. im Dorfe Briansa in der Lombardei, nach Anderen zu Villalbese in der Provinz Como den 28. Jan. 1752, machte seine Studien in Mailand bei den Jesuiten, und beschäftigte sich nachher mit Schriftstellerei, gegen den Willen seiner Eltern, die ihn zum Advokaten bestimmt hatten. Zuerst ließ er ein Lustspiel: i Conti d'Aigliato, aufführen, das vielen Erfolg hatte, dann folgten andere Komödien und Operntexte, z. B. Camilla, die Paër in Musik setzte, auch der Text zu dem Oratorium: La Passione di N. S. Gesù Christo, von Weigl, Pavesi u. A. komponirt. Beim Ausbruch der französischen Revolution wurde C. Journalist, und zeichnete sich in der Gazette di Milano durch wüthende Angriffe gegen die Grundsätze der französischen Staatsumwälzung aus. Nach der Eroberung Italiens

Digitized by Google

durch Bonaparte ging er nach Wien, wurde als Hoftheater-Dichter angestellt, und erhielt von der Regierung eine Pension, die er bis zu seinem Tode, den 22. Januar 1825 genoß. — C. hat mehrere französische und deutsche Opern, und auch den Text von Haydn's Schöpfung in's Italienische übersetzt. Seine Verbindung mit dem letztgenannten großen Meister bestimmten ihn, dem Andenken desselben ein Buch zu weihen, das er auch herausgab unter dem Titel: Le Haydine, ovvero Lettere su la vità e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn, Mailand 1812, und in einer zweiten Auflage zu Padua 1823. (Daß Bombet unverschämt genug, eine bloße Uebersetzung in's Französische von diesem Buche als ein eigenes Werk herauszugeben, haben wir im Art. Bombet erwähnt.) Ferner hat C. verschiedene Journalaufsätze über Rossini gesammelt herausgegeben unter dem Titel: Le Rossiniane, ossia lettere musico-teatrali, Padua 1824. Beide Werke sind anziehend geschrieben, das letztere aber ist zu einseitig enthusiastisch. Auszugsweise sind die Rossiniane auch im J. 1826 in Rom herausgekommen unter dem Titel: Lettera del Professore G. Carpani sulla musica di Gio. Rossini.

Carpentras, s. Genet.

Carrara, Michele, ital. Komponist des 16. Jahrh., der aller Wahrscheinlichkeit nach in Rom gelebt hat, und von dem man einige Madrigalen in der Sammlung: De' Floridi Virtuosi d'Italia il libro terzo de' Madrigali a cinque voci etc., Venedig 1586 findet. Auch hat man von ihm eine Unterweisung in der Kunst des Lautenspielens. — Man muß diesen C. nicht mit Giovanni Michele Carrara verwechseln, der ein Schriftsteller des 15. Jahrh. war, in Bergamo lebte, und in dessen Werke: De Choreis Musarum, sive de Scientiarum origine, auch von der Musik abgehandelt wird.

Carraro, Marietta, eine vortreffliche Altistin, geb. 1798 zu oder in der Nähe von Brescia, erhielt ihre Ausbildung in Mailand, und trat auch daselbst zuerst auf, im J. 1816. Darauf sang sie an mehreren bedeutenden italienischen Bühnen, kam 1824 mit einer Operngesellschaft nach Wien, und 1827 nach Dresden, von wo aus sie nach Petersburg ging. Gestorben ist sie in Odessa im J. 1834, kurz nachdem sie ihr Engagement in genannter Stadt angetreten hatte.

Carré, Louis, französischer Mathematiker, geb. 1663 als Sohn eines Bauern, und gest. den 11. April 1711 als Mitglied der Akademie der Wissenschaften, hat in den Memoiren derselben folgende Abhandlungen veröffentlicht: Théorie générale du son, sur les différens accords de la musique, et sur le monocorde, (1704); Traité mathématique des cordes par rapport aux instrumens de musique, (1706); De la proportion que doivent avoir les cylindres, pour former par leurs sons les accords de musique, (1709).

Carré, Remi, Benediktinermönch, geb. zu Saint-Fal in der Diöcese Troyes, den 20. Febr. 1706, und gest. als Sakristan des Klosters la Celle in der Diöcese von Meaux. Man hat von ihm: Le maistre des novices dans l'art de chanter, ou règles générales, courtes, faciles et certaines pour apprendre parfaitement le plain-chant, Paris 1744, und in einer zweiten Auflage 1755. Es ist ein gut und gründlich geschriebenes Buch, mit Beispielen und nützlichen Dingen über Erhaltung der Stimme und Heilungen von Krankheiten derselben versehen.

Digitized by Google

Carreira, Antonio, Kapellmeister der Könige Sebastian und Heinrich von Portugal, und im J. 1599 zu Lissabon, war ein fruchtbarer Kirchenkomponist, von dem noch Motetten und Lamentationen in Manuscript auf der Bibliothek in Lissabon vorhanden sind. Ein Neffe von C., ebenfalls Antonio mit Vornamen, war Kapellmeister an der Kathedrale zu Compostella, von dessen Kompositionen sich nach Machado (Bibl. Lusit. Bd. I. S. 232) auf der Lissaboner Bibliothek auch einige in Manuscript vorfinden sollen.

Cartari, Giuliano, Franziskanermönch und Kapellmeister des Klosters San Francesco in Bologna um 1588, hat zu Venedig herausgegeben: Messen zu 5, und Messen und Motetten zu 8 und 9 Stimmen.

Cartaud de la Villate, (spr. Kartoh de la Willjaht'), François, in Aubusson geb. und daselbst Kanonikus, gest. aber in Paris im J. 1737, hat in seinen Pensées critiques sur les mathématiques (Paris 1733) darzuthun versucht, daß die Mathematik wenig zur Entwickelung der Musik beigetragen habe, (worin er wahrlich Recht hat). Ferner enthält der zweite Theil seines Essai historique et philosophique sur le goût (Paris 1736 und London 1751) Reflexionen über die Musik im Allgemeinen und über die französische und italienische im Besondern.

Cartell, (vom lat. Carta, ein Stück Papier), hieß in älteren Zeiten der erste Entwurf eines Tonstückes, oder die Partitur.

Cartellōne, heißt in Italien das Verzeichniß der während einer Saison zu gebenden Opern.

Cartellieri, Madame, s. Böhm.

Cartellieri, Giuseppe, der Mann der Vorigen, um die Mitte des 18. Jahrh. in Toskana geb. und ausgezeichneter Tenorsänger. Im J. 1783 war er in Diensten des Hofes von Mecklenburg-Strelitz, und 1792 in Königsberg; nach dieser Zeit ist er aus der Kunstwelt verschwunden. — Sein Sohn, Casimir Anton C., geb. zu Danzig den 27. Sept. 1772, wurde durch seinen Unterricht und durch den guter Meister in Berlin und Wien ein guter Musiker; im J. 1796 erhielt er die Kapellmeisterstelle beim Fürsten von Lobkowitz, und starb am 2. Sept. 1807. (Sieben Opern, darunter die auf mehreren Theatern beifällig aufgenommene „Geisterbeschwörung"; il Giudice nella propria causa; Anton [Operette]; Oratorien, z. B. Gioas, Rè di Giuda; Contimar und Zora, Cantate; Sinfonien, Ouverturen, Lieder und Gesänge, Märsche, Klavierstücke, Konzerte für verschiedene Instrumente, Messen, Motetten u. s. w.)

Carter, Thomas, ein englischer Tonkünstler, geb. in Irland im J. 1768; er machte schon sehr frühzeitig, von einem Edelmanne unterstützt, gute musikalische Studien, und vervollkommnete dieselben später noch in Neapel. Seine Reiselust veranlaßte ihn nach Indien zu gehen, und dort eine Stelle (vielleicht als Militär-Musikmeister?) anzunehmen; das Klima zwang ihn aber zur Rückkehr nach England, wo er durch seine Kompositionen, besonders aber durch die für Gesang, sehr beliebt wurde. Trotz dieser seiner Beliebtheit war er doch, eines nicht sehr regelmäßigen Lebens wegen, oft in großen pecuniären Verlegenheiten; um einer von diesen sich zu entreißen, wendete er einstmals den Kniff an, auf ein Stück altes und verräuchertes Papier ein Stück in Händel's Manier und mit vollkommener Nachahmung von dessen Handschrift

Digitized by Google

zu komponiren, und einem Verleger als werthvolles Manuscript zu verkaufen. Gest. ist er im J. 1805. (Opern, z. B. the rival Candidates; the Milesian; the constant Maid; Just in Time; Konzerte und Studien für Pianoforte; Balladen, [darunter z. B. die ungemein beliebt gewordene: Nancy wilt thou gang with me und Stand to your guns, my hearts of oak]; das Pastorale the Birth-day; Studien für Guitarre; Variationen für Pianoforte u. s. w.)

Cartesius, s. Descartes.

Cartier, (spr. Kartjeh), Jean Baptiste, ein trefflicher französischer Violinspieler, geb. zu Avignon den 28. Mai 1765, wurde 1783 Schüler von Viotti und später bis zum Ausbruch der Revolution Akkompagnateur der Königin Marie Antoinette. Im J. 1791 trat er in das Orchester der großen Oper, 1804 in die Kapelle Napoleon's, und während der Restauration war er auch als Mitglied in der neu zusammengesetzten königl. Kapelle. Allem Anschein nach ist er zu Anfang der dreißiger Jahre dieses Jahrh. gest. — Ein besonderes Verdienst hat sich C. erworben durch die Herausgabe seiner Art du Violon ou collection choisie dans les Sonates des trois écoles italienne, française et allemande etc., Paris 1798, (in einer zweiten Auflage, 1801, ist der Titel: L'art du Violon, ou division des écoles, servant de complément à la Méthode de Violon du Conservatoire); auch hat er die besten Sachen von Corelli, Pugnani, Nardini und Tartini neu herausgegeben; von eigenen Kompositionen für sein Instrument hat er publicirt: Variationen, Sonaten, Capricen, Duo's u. s. w.; außerdem hat er die Musik zu den Opern: les Fêtes de Mytilène und l'Héritier supposé komponirt, welche aber nicht zur Aufführung gekommen sind. Für eine „Geschichte der Violine", von der ein Abschnitt, Dissertation sur le Violon, in der Revue musicale abgedruckt ist (Bd. III. S. 103), hat er keinen Verleger gefunden.

Carulli, Ferdinando, berühmter Guitarrist, geb. zu Neapel d. 10. Februar 1770, und gest. in Paris 1841, wollte erst das Violoncello zu seinem Hauptinstrument machen, ging aber zur Guitarre über, und brachte es durch eifrigste Studien und Nachforschungen dahin, auf dem trockenen Instrumente ganz neue Effekte hervorzubringen. Im J. 1818 kam er nach Paris, ließ sich in einigen Konzerten hören, und wurde als Lehrer und Virtuos so zu sagen Mode. Er hat für sein Instrument über 300 Werke — Solo's, Duo's, Trio's, Quartetten, Fantasien, Variationen, Konzerte u. s. w. — komponirt, auch eine Schule herausgegeben, die beste, welche bis dahin existirte. Noch ist zu nennen seine: Harmonie appliquée à la Guitarre etc., eine Methode, aus der Musikliebhaber Guitarre-Begleitungen ohne Hülfe eines Lehrers anzufertigen lernen können. — Sein Sohn, Gustav C., ist ein Gesanglehrer von einigem Rufe in Paris, und hat außer einer Gesangschule auch mehrere Kompositionen — ein- und mehrstimmige Gesänge mit Pianobegleitung — herausgegeben, die Glück machten.

Caruso, Luigi, geb. zu Neapel den 25. Sept. 1754, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, der an einer der Kirchen Neapels Kapellmeister war, und kam später unter die Leitung Sala's. Nach Beendigung seiner Studien wurde er Kapellmeister an der Kathedrale von Perugia, und schrieb nebenbei eine erstaunliche Menge von Opern, die mit Beifall auf allen ital. Theatern gegeben

wurden; wer sich für die Titel derselben interessirt, findet sie in Fétis Biographie universelle des Breitern notirt, ebenso wie die Kirchensachen, welche der fruchtbare C. geliefert hat.

Casali, Giovanni Battista, Kapellmeister an S. Giovanni in Laterano zu Rom im J. 1759 und gest. im Juli des Jahres 1792, arbeitete meist für die Kirche, und in der Bibliothek des Abbate Santini in Rom befinden sich ziemlich viele Kirchenstücke verschiedener Art von ihm; doch hat er auch in Venedig im J. 1740 eine Oper: Campaspe, aufführen lassen. Noch ist zu bemerken, daß Gretry zwei Jahre lang bei C. in Rom Unterricht hatte; zum Beweise, daß der Lehrer von seinem Schüler nicht gar viel hielt (die Schuld lag wohl daran, daß Gretry aus den eigentlichen Tiefsinnigkeiten der Harmonie sich nicht viel machte), mögen folgende Worte gelten, mit denen C. einen Empfehlungsbrief nach Genf für Gretry begann: „Mein lieber Freund, ich schicke Ihnen hiermit einen meiner Schüler, einen wahren Esel in der Musik, der nichts kann, aber einen jungen, recht liebenswürdigen Mann von guten Sitten," u. s. w.

Casati, Girolamo, ein guter Komponist und Kapellmeister zu Mantua zu Ende des 16. Jahrh.; von seinen Sachen werden angeführt: Harmonicae Cantiones a 1, 2, 3, 4 et 5 vocibus, cum Missa, Magnificat, Litaniis; ferner eine Sammlung Messen, Psalmen und Vespern zu 2, 3 und 4 Stimmen.

Casati, Francesco, geb. zu Mailand zu Ende des 16. Jahrh., war Organist an mehreren Kirchen genannter Stadt, und hat Motetten komponirt, von denen sich einige in Lucino's Sammlung Concerti diversi, Mailand 1616, befinden; auch in Bonometti's Parnassus musicus sind einige von C.'s. Stücken mit aufgenommen.

Casati, Gasparo, ein Komponist aus Venedig, um die Mitte des 17. Jahrh. blühend, war als Vokalkomponist sehr geschätzt, und schrieb Messen, Psalmen, Motetten, Kanzonetten u. s. w.

Casati, Teodoro, geb. zu Mailand um 1630, war erst Kapellmeister an der Kirche San Fedele, dann an der San Sepolcro, und wurde endlich um 1667 Organist am Dom. Er hat mehrstimmige Motetten und Messen hinterlassen, wie Piccinelli in seinem Ateneo dei Letter. Milan. sagt, ohne aber Weiteres darüber anzugeben; auch soll er eine Oper vor der Königin Anna von Spanien, die gerade in Mailand war, haben aufführen lassen, wofür ihm diese eine Kapellmeisterstelle versprochen, die er dem Anscheine nach nicht erhalten, oder von der er nur den Titel hatte.

Casciolini, (spr. Kaschanti), Claudio, ein Kirchenkomponist aus der römischen Schule, von dem als Manuscripte angeführt werden: Laude sacre per la Passione di Gesù Christo, vierstimmig; Missa di requiem, dreistimmig; Missa a quattro senza organo; Beatus vir, achtstimmig; Descendit angelus, achtstimmig; Viam mandatorum, vierstimmig.

Casella, (....), ein florentinischer Musiker aus dem 13. Jahrh. und Lehrer des großen Dichters Dante in der Tonkunst, ungefähr um 1275; demnach war er ein Zeitgenosse des Adam de la Hale. Daß ihn Burney und nach ihm Andere den ältesten Madrigalenkomponisten nennen, von dem die Musik Kunde giebt, scheint nicht

Digitized by Google

richtig, indem vor der Mitte des 15. Jahrh. gar keine Madrigalen, auch nicht einmal die Benennung von Stücken mit diesem Namen vorkommen. Burney scheint hier Ballata oder Ballatella (und eine solche existirt von C. in Musik gebracht) mit Madrigal verwechselt zu haben, oder hat Ballata als eine Art von Madrigal bezeichnen wollen. Da Dante in seinem Purgatorio (eine Abtheilung der Divina Commedia) den C. vorbringt, und dies Gedicht erst um 1308 angefangen ist, so stellt sich heraus, daß C. also vor diesem Zeitraum gestorben sein muß.

Caselli, Michele, ein vortrefflicher Tenorist, der in Mailand debutirte, und noch im J. 1771 in Venedig auf dem Theater San Benedetto bewundert wurde.

Caselli, Giuseppe, ein Violinspieler, geb. zu Bologna im J. 1727, ging um 1758 in die Dienste des Kaisers von Rußland nach Petersburg. Man hat von ihm 6 Solo's für die Violine.

Caselli, Pietro, ein Komponist, der um's J. 1800 in Rom lebte; man hat von ihm ein De profundis für Sopransolo, Chor und Orchester, und eine Trauerkantate auf den Tod Cimarosa's.

Casentini, Marsilio, geb. zu Lucca und um 1607 Kapellmeister in Gemona, von dem vorhanden sind: Cantica Salomonis, sechsstimmig, Venedig 1615, und mehrere Sammlungen fünfstimmiger Madrigalen.

Casini, Giovanni Maria, ein Priester, um 1675 im Toskanischen geb., ging schon mit Vorkenntnissen ausgerüstet nach Rom und studirte daselbst unter Matteo Simonelli den Kontrapunkt; nachher trat er in die Schule des Bernardo Pasquini, wo er sich im Orgelspielen vervollkommnete. In der Folge wurde er als Organist an der Chiesa maggiore in Florenz angestellt. Man hat von ihm: vierstimmige Motetten in dem Stile osservato (dem altrömischen Kirchenstyl), Rom 1706, und Orgelstücke unter den Titeln: Fantasie e Toccate d'intavolatura und Pensieri per l'Organo in partitura, Florenz 1714. Zu bemerken ist noch, daß C. sich den unglücklichen Bestrebungen Fabio Colonna's, Doni's, Vicentino's u. s. w. anschloß, die alten griechischen diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tongeschlechter wieder zurückzurufen, und für die neuere Tonkunst nutzbar zu machen.

Casparini, Eugenio, der größte Orgelbauer seiner Zeit, hieß eigentlich Caspar, war zu Sorau in der Niederlausitz im J. 1624 geb., und erlernte die Orgelbaukunst bei seinem Vater. Die Begierde sich zu vervollkommnen, trieb ihn schon in seinem 17. Jahre aus seines Vaters Werkstatt fort, und er ging zuerst nach Baiern, wo er sich 3 Jahre aufhielt; nachher wandte er sich nach Italien, und ließ sich in Padua nieder, wo er an 50 Jahre lebte, und von wo aus er überall hin die Zeichen seiner Thätigkeit und Geschicklichkeit ergehen ließ. So wurde er u. A. nach Wien berufen, um die dasigen Orgelwerke wieder in guten Stand zu setzen, und erhielt vom Kaiser Leopold I. den Titel Hof-Orgelbauer nebst reichen Geschenken; auch noch in hohem Alter (1697) wurde ihm der Auftrag, eine Orgel in der neu aufgebauten Peter-Paulskirche in Görlitz zu bauen, und innerhalb 6 Jahren vollendete er das große Werk zu allgemeinster Befriedigung und Bewunderung. Gest. ist er am 12. Sept. 1706 zu Neuenwiese bei Görlitz. — Außer der eben angeführten Görlitzer sind noch als vorzügliche Orgeln von ihm zu nennen: die in der Kirche Maria mag-

Digitized by Google

giore in Trient, in Sta. Giustina in Padua, in S. Giorgio maggiore in Venedig, in der Paulskirche in Epan (Tirol), in einem Stifte in Brixen.

Casparini, Adamo Orazio, Sohn des Vorhergehenden und ebenfalls berühmter Orgelbaumeister, in Italien geb., und gest. um 1745. Viele Orgeln baute er in Gemeinschaft mit seinem Vater und Lehrer; ihm allein gehören aber an: die Orgel in St. Bernhard in Breslau, die zu den eilftausend Jungfrauen und zu St. Adalbert ebendaselbst. — Seinen Sohn, Joh. Gottlob, um 1712 in Breslau geb., erzog er auch zum Orgelbauer, und ein Zeichen seiner Thätigkeit ist die Orgel bei den Dominikanern in Glogau; doch ist Joh. Gottlob lange nicht so berühmt geworden, wie sein Vater und Großvater.

Cassation, ital. Cassazione, heißt eigentlich wörtlich eine Entlassung, Abdankung, und bedeutete zu allererst ein Tonstück, mit dem eine längere Musikaufführung beschlossen wurde, mit dem man also die Zuhörer gleichsam entließ. Später verstand man darunter (namentlich in Italien) ein Tonstück, welches zu einer Aufführung im Freien, auf der Straße u. s. w. geeignet war, also eine Art Serenade oder Notturno. Die Anwendung solcher Musiken zu Ständchen liegt sehr nahe, und so ist denn davon der Ausdruck: „Cassaten-Gehen" hergeleitet, welcher ein Aufsuchen verliebter Abenteuer bedeutet.

Cassel, Guillaume, Professor des Gesanges am Konservatorium der Musik zu Brüssel, geb. zu Lyon den 12. Oct. 1794, sollte erst Advokat werden, ergab sich aber der Kunst, um sich dadurch der Conscriptionspflichtigkeit zu entziehen. Seine glücklichen musikalischen Anlagen wurden von guten Lehrern kultivirt, besonders von Georges Jadin, und seinen guten Vorkenntnissen verdankte er es, daß er als Gesangselève in das Pariser Konservatorium eintreten konnte. Hier waren Garat, Talma und Baptiste der Aeltere seine Lehrer im Gesang und in der Deklamation bis zum J. 1814, wo er auf dem Theater von Amiens debutirte. Der glückliche Erfolg dieses Debuts ließ ihn weitere Engagements bei den Theatern in Nantes, Metz, Lyon, Bordeaux und Rouen finden, und endlich kam er auch an die Opéra comique in Paris; hier blieb er aber nur 3 Jahre, und ging dann nach Belgien, wo er sich zuerst in Gent hören ließ. Von da wurde er an die Oper nach Brüssel berufen, sang daselbst 5 Jahre mit bestem Erfolg, und zog sich im J. 1832 von der Bühne zurück, bloß noch Unterricht gebend. Seine gute Methode, auf die Grundsätze des berühmten Garat basirt, verschaffte ihm im J. 1833 die Stelle als Professor am Konservatorium zu Brüssel; und von der Zahl seiner Schüler und Schülerinnen nennen wir nur Mad. Dorus-Gras und Mademoiselle Florigny, nachherige Mad. Valère. Auch als Komponist hat sich C. bekannt gemacht, und zwar durch eine Messe, ein Laudate für Sopransolo und Chor, ein Domine salvum fac regem für 3 Männerstimmen, und ein O salutaris für 3 Frauenstimmen; ferner hat er mehrere Arien und Duetten, und zu Rouen eine Kantate zu Corneille's Geburtstag komponirt.

Cassiodorus, Magnus Aurelius, ein gelehrter Römer, geb. zu Squillace in Calabrien um 470 n. Christi Geb. (nach Anderen erst um 480), bekleidete erst unter Odoacer, König der Heruler, mehrere Staatsämter, und war dann unter Theodorich, König der Ostgothen, Kanzler, Partricius, und im J. 514 auch Konsul in Rom; im J. 537 zog er sich freiwillig in die Einsamkeit eines calabresischen Klosters zurück,

Digitized by Google

und starb daselbst in sehr hohem Alter (nach Einigen im J. 570). In seinem Werke De artibus ac disciplinis liberalium litterarum, befindet sich auch ein Traktat über Musik, der für den Historiker noch immer von Wichtigkeit ist. Fürstabt Gerbert hat ihn in seine Sammlung musikalischer Schriftsteller (Bd. I. S. 15) aufgenommen, und außerdem findet man ihn im zweiten Bande von C's. sämmtlichen Werken, welche von den Benediktinern zu Rouen 1679 (nachgedruckt in Venedig 1729) herausgegeben worden sind.

Castagnery, (spr. Kastanjery), Jean Paul, ein geschätzter Geigenmacher zu Paris um die Mitte des 17. Jahrh. Seine Violinen haben einen schönen, silberhellen, aber keinen großen Ton.

Castagnetten, (spanisch Castañuelas), sind Klapper-Instrumente, die aus zwei kleinen ausgehöhlten Becken von hartem amerikanischen Holze bestehen, und wie die beiden Hälften einer Wallnußschale auf einander passen, und deren Durchmesser ungefähr 2—3 Zoll beträgt. Am obern Rande dieser Becken ist ein kleines, zweimal durchlöchertes Oeschen befindlich, durch welches eine seidene Schnur läuft, mit welcher beide Theile zusammengeheftet und über die Daumen gezogen werden, (daher auch der Name Daumenklapper). Beim Gesang oder Tanz wird der Rhythmus dadurch unterstützt und fühlbar gemacht, und das Klappern ertönt, indem die Finger beider Hände (außer den Daumen) schnell darüber hinweggleiten, oder beide Becken schüttelnd aneinander geschlagen werden. — Die C. sind im Orient heimisch, und von da durch die Mauren nach Spanien und Südfrankreich gekommen, wo sie (namentlich in Spanien) die unentbehrlichen Begleitungs-Instrumente bei Gesang und Tanz sind. Daß sie schon von den alten Griechen gekannt waren, ist wahrscheinlich, wenigstens nimmt man an, daß ihr Crotalon etwas den C. sehr Aehnliches war. Der Name C. kommt wohl von der Kastanie her, aus deren Holze die Spanier zumeist die C. verfertigen.

Castel, Louis Bertrand, geb. zu Montpellier den 11. Nov. 1688, ein Jesuit und Mathematiker, lehrte seine Wissenschaft in Toulouse und Paris, nach welch' letzterer Stadt er im J. 1720 kam. Hier war es auch, wo er im J. 1725 die absurde Idee seines Farbenklaviers (s. d.) veröffentlichte, die er nachher (im J. 1735) in den Mémoires de Trevoux weiter entwickelte; er gab viel Geld aus, um sein neu ersonnenes Instrument construiren zu lassen, ließ aber später die ganze Idee ihrer Unstatthaftigkeit wegen fallen. (Von der Auseinandersetzung in den erwähnten Memoires hat übrigens Telemann eine deutsche Uebersetzung unter dem Titel: Beschreibung der Augenorgel oder des Augenklavier rc., Hamburg 1739, herausgegeben.) Ferner hat man von C.: Lettre d'un académicien de Bordeaux sur le fond de la musique, Paris 1754, gegen Rousseau gerichtet, aber wie alle Castel'schen Sachen in einem halb geistreichen, halb konfusen Styl geschrieben; (die Réponse critique d'un academicien de Rouen à l'academicien de Bordeaux, Paris 1754, soll von Castel selbst verfaßt sein); Dissertation philosophique et littéraire, où, par les vrais principes de la géométrie, on recherche si les règles des arts sont fixes ou arbitraires, Paris 1738, in welchem Werke er sich auch vielfältig auf die Musik bezieht. Man will behaupten, daß C. auch einen literarischen An-

Digitized by Google

theil an Rameau's theoretischen Werken habe; es ist dies aber nicht erwiesen. Gest. ist der Vater C. den 11. Jan. 1757 zu Paris.

Castellacci, (spr. Kastellatschi), Luigi, ein Guitarren-Virtuos, geb. zu Pisa im J. 1797; er war erst Mandolinspieler, aber da er sich als solcher keine ordentliche Existenz verschaffen konnte, kultivirte er die Guitarre, ging nach Paris und hatte dort als Lehrer und Virtuos guten Erfolg. Im J. 1825 reiste er auch in Deutschland. (Eine Schule für Guitarre und über 200 Werke — Fantasien, Rondo's, Walzer, Variationen u. s. w. — für sein Instrument, auch viele Romanzen.)

Castelli, Ignaz Franz, der beliebte österreichische Dichter, geb. am 6. März 1781 zu Wien, verdient hier eine Stelle als Librettodichter (wir nennen nur seinen Text zur „Schweizerfamilie", von Weigl in Musik gesetzt), als Herausgeber des Wiener „Allgemeinen musikalischen Anzeigers" und als Uebersetzer fremder Operntexte (z. B. der Hugenotten).

Castello, ein Venetianer und Orchesterchef an San Marco zu Anfang des 17. Jahrh., hat herausgegeben: Sonate concertate a quattro stromenti, 2 Theile, Venedig 1626 und 27; Sonate concertate in stil moderno per sonar nel Organo ovvero Spinetto con diversi stromenti, 2 Bücher, Venedig 1629 und 44, und in einer zweiten Auflage 1658.

Castello, Paolo da, um 1670 Komponist in Venedig, hat im J. 1683 in Wien ein Oratorium: il Trionfo di Davidde, aufführen lassen, zu dem er auch den Text selbst gedichtet hat.

Castendorfer, Stephan, einer der ältesten Orgelbauer, aus Breslau gebürtig; Praetorius (Syntag. mus. Bd. II.) erzählt, daß er einer der Ersten war, der die Erfindung des Pedals benutzte, und zwar bei der von ihm im J. 1483 construirten Domorgel in Erfurt. Ein anderes Werk von ihm war die Orgel in der Stadtpfarrkirche in Nördlingen, die er schon im J. 1466 erbaute. Seine Söhne Kaspar, Melchior und Michael waren ebenfalls geschickte Orgelbauer, und unterstützten ihn vielfältig bei den angegebenen Arbeiten.

Castil-Blaze, (spr. —Blas'), François Henri Joseph, Sohn des Henri Sebastian Blaze (s. d.), geb. zu Cavaillon im Departement Vaucluse den 1. Decbr. 1784, Kritiker, musikalischer Schriftsteller und auch Komponist. Im J. 1799 kam er nach Paris, und besuchte daselbst die Ecole de droit (Rechtsschule), aber auch das Konservatorium, daselbst seine musikalischen Studien, die er bei seinem Vater angefangen, fortsetzend. Nachdem er schon eine lange Zeit in seiner Vaterstadt Advokat und sogar Sous-Präfekt im Departement Vaucluse gewesen war, konnte er endlich seiner Neigung zur Kunst nicht länger widerstehen, gab seinen bisherigen Stand auf, und zog mit Frau und Kind nach Paris, hier ausschließlich mit musikalischen und musikalisch-literarischen Dingen sich beschäftigend. So gab er im J. 1820 sein Buch: de l'Opéra en France, heraus, das viel und gerechtes Aufsehen machte, und ihn zum Redakteur des musikalischen Theiles beim Journal des Débats erwählt werden ließ, in welches Blatt er eine Masse pikanter und geistreicher Artikel lieferte. Im J. 1832 ging er zum Constitutionnel über, arbeitete lange für denselben, und redigirte dann den musikalischen Theil der Revue de Paris. — Von seinen Schriften sind außer dem oben angeführten Buche über die Oper in Frankreich

Digitized by Google

noch anzuführen: Dictionnaire de Musique moderne, (2 Bände, Paris 1821); Chapelle musique des Rois de France, und La Danse et les Ballets depuis Bacchus jusqu'à Mademoiselle Taglioni, (beide Paris 1832). Außerdem hat er viele Operntexte in's Französische übersetzt, z. B. Don Juan, Zauberflöte, Figaro's Hochzeit, heimliche Ehe, Barbier von Sevilla, diebische Elster, Moses, Othello, Freischütz (unter dem Titel Robin des Bois), Euryanthe u. s. w. Als Komponist hat er sich durch Romanzen, Kirchenstücke, Quartette u. s. w. bekannt gemacht.

Castarion, war bei den Lacedämoniern eine Kriegsmelodie, welche vor dem Beginne der Schlacht auf Blasinstrumenten gespielt wurde, um den Muth der Krieger anzufeuern.

Castrat, ital. Castrato, im Deutschen auch Hämmling genannt, ein durch Entmannung (Verschneidung, Castration) hergestellter künstlicher Sopran- oder Altsänger, oder Einer, der durch die im Knabenalter mit ihm vorgenommene vorerwähnte chirurgische Operation seiner Virilstimme verlustig gegangen ist, und für immer eine Knabenstimme behält. Die schändliche Unsitte der Castration soll sich von der Königin Semiramis herschreiben, nach dem Ausspruch des Ammianus Marcellus; doch mögen wohl nicht Kunstrücksichten sie veranlaßt haben, wie ja auch im Orient Castraten (Eunuchen) überhaupt vorhanden sind, die ganz andere Geschäfte als das Sopransingen haben. Für unsere abendländische Welt sind die Spuren der castrirten Sänger bis ins dritte Jahrhundert der christl. Zeitrechnung zu verfolgen, und ihr Vaterland ist Italien; hier war es auch, wo die Kirche sich dieselben dienstbar machte, und sie sogar zu Anfang des 17. Jahrh. förmlich autorisirte, wie ein desfallsiges Breve des Papstes Clemens VIII. beweist, das die Verstümmelung mit der Klausel „ad honorem Dei" anempfiehlt und gutheißt. Der erste Castrat, der in der päpstlichen Kapelle angestellt wurde (im J. 1601), hieß Girolamo Rossini aus Perugia, und kann hier gleich bemerkt werden, daß vor dieser Zeit die Sopran- und Altpartien in der Kirche von Falset- oder Fistelsängern, meistens Spaniern, ausgeführt wurden. Mit der Erfindung und Ausbildung der Oper steigerte sich das Castraten-Unwesen, denn es war nun ein Ausweg gefunden, wie man die Frauenzimmer, die es damals für eine Schande hielten auf dem Theater aufzutreten, ersetzen konnte. Bis zu Clemens XIV. war nun ganz Italien eine große Schlachtbank und Verstümmelungsanstalt, und die Frechheit ging so weit, daß die Operateure ihre Geschicklichkeit auf Aushängeschildern anpriesen und z. E. hinsetzten: Qui si castra ad un prezzo ragionevole. Trotz der Strafe des Kirchenbannes, die letztgenannter Papst über alle diejenigen verhängte, welche sich mit der Bildung von Castraten befaßten, wurde doch nur erst durch die kräftigen Maßregeln der Franzosen, nachdem diese Italien in Besitz genommen hatten, dem Unfug ein förmliches Ende gemacht. — In den nördlichen europäischen Ländern ließ man sich wohl den Castratengesang gefallen, weil er einmal Mode war, aber zur Ehre Deutschlands, Englands und Hollands sei es gesagt, daß in diesen Ländern die alle Natur entweihende, schmachvolle Operation selbst nicht ausgeübt wurde; in Frankreich sollen zwar einige im Lande fabricirte Sopransänger existirt haben, es waren aber, Gottlob, nur sehr wenige. — Früher, als man an den Castratengesang gewöhnt war, wurden die Castratenstimmen den natürlichen Weiberstimmen vorgezogen, es sollen aber die letzteren den ersteren

Digitized by Google

doch, nach dem Urtheile unbefangener und competenter Richter, an Weichheit und Biegsamkeit des Tones voranstehen und die Castratenstimmen, bei allen Vorzügen der Festigkeit und Stärke und der Fähigkeit in der leichteren Ueberwindung technischer Schwierigkeiten doch etwas Kreischendes und Hartes im Klange gehabt haben. — Als besonders ausgezeichnete Castraten sind anzuführen: Farinelli, Senesino, Majorano, Crescentini, Carestini, Veluti u. s. w.

Castritius, Matthias, oder Castritz, ein deutscher Kontrapunktist des 16. Jahrh., hat herausgegeben: Nova Harmonia quinque vocum, Nürnberg 1569; Carmina quat. vocibus concert., Nürnberg 1571; Symbola principum 4 et 5 vocum, Nürnberg, 1571.

Castro, Jean de, gegen Ende des 16. Jahrh. Kapellmeister des Herzogs Johann Wilhelm von Jülich, geb. zu Lüttich und gest. zu Anfang des 17. Jahrh. in Jülich, war ein sehr fruchtbarer Komponist, namentlich von mehrstimmigen Gesängen für Kirche und Kammer. Gerber hat aus Draudius Bibliothek ein langes Verzeichniß der Castro'schen Erzeugnisse in sein Tonkünstlerlexicon aufgenommen, auf das wir die sich dafür Interessirenden verweisen. — Ein Jean de Castro, welcher als Musikmeister in Lyon um 1770 angegeben wird und ebenfalls Gesangskomponist war, ist wahrscheinlich mit dem Obigen eine und dieselbe Person. Von 1570—1592 publicirte er eine Menge von mehrstimmigen Madrigalen, Chansons und Sonetten.

Castrovillari, Daniela, ein Franziskanermönch zu Venedig und um die Mitte des 17. Jahrh. als Opernkomponist berühmt. In den Jahren 1659, 61 und 62 wurden die Opern: Gli Avvenimenti di Orinda, la Pasifaë und la Cleopatra von ihm ausgeführt, die sich lange Zeit auf der Bühne erhielten.

Castrucci, (spr. Kastrutschi), Pietro, zu Rom um 1690 geb. (nach Anderen 1670), ein guter Violinspieler und Schüler Corelli's, kam im J. 1715 in die Dienste des Grafen Burlington und ging mit diesem nach England. 1720 wurde er in London Orchesterdirigent an der Oper, die unter Händel's Leitung stand; im J. 1737 erhielt er seinen Abschied, und man hatte ihn schon ganz vergessen, als er noch einmal als hochbetagter Greis in einem Konzerte auftrat und sich wieder in Erinnerung brachte. Gestorben ist er in London nach Einigen im J. 1750, nach Anderen 1769 in nicht glänzenden Umständen. Sein excentrisches Wesen und seine komische Gesichtsbildung veranlaßten den berühmten Hogarth' ihn als Modell für seine Carricatur the enraged Musician (der leidenschaftliche Musikus) zu benutzen. Komponirt und herausgegeben hat C. Violinkonzerte, Sonaten für Violine und Klavier. — Sein Bruder Prospero C., war ebenfalls Violinist an der Londoner Oper und dirigirte auch einige Jahre die Konzerte in der Castletaverne; herausgegeben hat er sechs Solos für Violine und Baß.

Casulana, Maddalena, geb. zu Brescia um 1540, war eine Komponistin, die in den Jahren 1568 und 1583 zwei Bücher vierstimmiger Madrigalen herausgegeben hat.

Catabasis, (wörtlich: das Hinabgehen) nannten die Griechen eine Melodie, die aus abwärtssteigenden Tonfolgen bestand.

Catachoreusis, (von καταχορεύω: Freudensprünge machen), hieß bei den alten

Digitized by Google

Griechen ein bestimmter Theil desjenigen Liedes, mit welchem sich die Sänger hören lassen mußten, die bei den pythischen Spielen (s. d.) um den Preis stritten.

Catalani, Angelika, eine der bewundertsten und ausgezeichnetsten Sängerinnen der neueren Zeit, geb. im J. 1783 (nach Anderen 1784) zu Sinigaglia, wo ihr Vater Goldschmied war. Im zwölften Jahre ihres Alters wurde sie zur Erziehung in das Kloster Sta. Lucia zu Gubbio unweit Rom gethan und hier schon erregte ihre wunderbare Stimme allgemeine Bewunderung, so daß, wenn sie bei den Messen sang, die Kirche stets gedrängt voll war. Mit funfzehn Jahren verließ sie das Kloster, bereitete sich für die Theater-Carriere vor und im J. 1801 trat sie zuerst in Mailand auf der Scala in Zingarellis „Clitemnestra" und Niccolini's „Baccanali di Roma" auf. Sie erregte Enthusiasmus, die verschiedenen ital. Bühnen stritten sich um ihren Besitz und endlich nahm sie einen Antrag nach Lissabon an, in welcher Stadt sie zu Ende des Jahres 1804 eintraf. Hier entzückte sie im Verein mit Mad. Gafforini und dem berühmten Crescentini das Publikum; zugleich verheirathete sie sich mit H. Valabrègue, einem Offizier und Attaché bei der französischen Gesandtschaft, behielt aber als Künstlerin den Namen Catalani bei. Von Lissabon aus begab sich Mad. C. nach Madrid und Paris, daselbst aber nur in Konzerten auftretend; ihre glänzendste Zeit war aber in England, wo sie sich von 1807 bis 1814 aufhielt und vergöttert wurde, der colossalen Einnahme zu geschweigen, die sie in London und den Provinzstädten Englands machte. Zur Zeit als Ludwig XVIII. den Thron seiner Väter bestieg, war auch Mad. C. wieder in Paris und erhielt vom König, der sie in London gehört und bewundert hatte, die Direktion der italienischen Oper; die Rückkehr Napoleon's von Elba zwang sie diese Stellung aufzugeben und sie reis'te während der hundert Tage und der ersten Monate der zweiten Restauration in Deutschland, Schweden und Dänemark, bis sie im J. 1816 über Belgien und Holland wieder nach Paris zurückkehrte und die Direktion der ital. Oper wieder übernahm. Diese führte sie höchst ungeschickt, hielt nicht auf ordentliches Repertoire, beschränkte Chor und Orchester und entfernte alle Sänger und Sängerinnen von Talent, nur Nullitäten neben sich duldend. Die Folgen zeigten sich bald; das Unternehmen ging rückwärts, noch dazu, da das Organ der Einzigen, die es noch zu halten vermocht hatte, der Catalani selber, an Frische zu verlieren, und sie an einem Halsübel zu leiden anfing, das sie öfter am Auftreten behinderte. Mad. C. gab daher im J. 1818 die Direktion auf und begab sich wieder auf Reisen, die deutschen Hauptstädte, Italien, Polen und Rußland während eines Zeitraumes von ziemlich zehn Jahren besuchend. Mit ihrem Auftreten in Berlin im J. 1827 nahm sie von der Oeffentlichkeit Abschied und zog sich auf ein Landgut zurück, das sie in der Nähe von Florenz gekauft hatte, abwechselnd daselbst und in Paris lebend, wo sie im Jahre 1849 an der Cholera gestorben ist. Die Wahrheit des Faktums, daß sie auf ihrem Gute eine Singschule gestiftet und in dieser talentvolle junge Mädchen unentgeldlich unterrichtet habe, die nachher als einzige Erkenntlichkeit ihrem Familiennamen den ihrer Lehrerin (also Catalani) beifügen mußten, können wir nicht verbürgen. — Was nun ihren Gesang speziell betrifft, so charakterisirte diesen durchweg eine imponirende Großheit; sie vermochte nicht sowohl das Herz zu rühren, als durch den Glanz der Ausführung und die Gewalt des Organes in Erstaunen zu setzen. Strenge Kritiker

Digitized by Google

wollten ihr dann und wann einige Nachlässigkeiten und Ungesetzlichkeiten in Betreff mancher Theile ihrer Gesangs-Technik vorwerfen; aber sie ließ diese doch wieder durch viele brillante Züge vergessen; ihr Triller und ihre chromatische Tonleiter z. B. sollen unübertrefflich gewesen sein und gewisse Sachen, wie z. B. die Rode'schen Variationen soll ihr doch Keine mit dieser Bravour nachgesungen haben.

Catalano, Ottavio, zu Enna in Sicilien zu Ende des 16. Jahrh. geb., war erst Abt und Kanonikus zu Catania, dann in der Kapelle des Papstes Paul V. und endlich als Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Messina angestellt. In den Jahren 1609 und 1616 hatte er mehrere Sammlungen zwei- bis achtstimmiger Motetten herausgegeben; außerdem findet man in Bodenschatz' Florileg. Portens. eine achtstimmige Motette von ihm. Noch ist zu erwähnen, daß C. einer der Ersten war, die einen bezifferten Baß (Basso continuo) für die Orgel zu ihren Sachen setzten.

Catalisano, Gennaro, ein Minorit, zu Ende des J. 1728 in Palermo geboren, studirte zuerst Musik bei seinem Vater und dann in Rom, wo er auch Kapellmeister an der Kirche S. Andrea delle Frutte wurde. Seine Gesundheit zwang ihn, nach Palermo zurückzukehren und er ist daselbst im J. 1793 gestorben. Mehr als seine Kompositionen ist von ihm ein theoretisches Werk bekannt geworden, das in Rom 1781 unter dem Titel erschien: Grammatica armonica fisico-mattematica raggionata su i veri principi fondamentali teorico-pratici, per uso della gioventù studiosa e di qualunque musicale radunanza. Aus diesem Titel ersieht man schon, daß C. sein System, wie dazumal Alle, auf die Mathematik und Physik basirte und sich in unnützen und abstrusen Kalkulationen erging.

Catapleon, (von κατάπλεος, voll, angefüllt), nannten die Griechen einen Gesang, den sie als Begleitung bei Waffentänzen anstimmten; wenn man von der Wortbedeutung einen Schluß auf die Beschaffenheit des C. machen will und kann, so muß der Gesang glänzend und geräuschvoll gewesen sein.

Catches, (spr. Kätsches), nennen die Engländer eine Art mehrstimmiger geselliger Lieder, die in früherer Zeit zumeist kanon- und fugenartig gearbeitet waren.

Catel, Charles Simon, geb. zu Aigle im Waadtlande im Juni des Jahres 1773, kam sehr früh nach Paris und konnte ungehindert seiner Neigung für Musik nachhängen. Er fand bei Sacchini Rath und Unterstützung und zugleich brachte dieser ihn in die 1783 von la Ferté (Intendant der menus-plaisirs) gegründete königl. Gesang- und Deklamationsschule, wo er unter Gobert und Gossec Klavierspiel und Komposition studirte. Schon im J. 1787 war er so weit, daß man ihn zum Akkompagnateur und adjungirten Professer an der genannten Anstalt erwählen konnte, und im J. 1790 wurde er Akkompagnateur an der großen Oper, welche Stelle er bis zum J. 1802 inne hatte. Inzwischen hatte er für das von Sarrette (derselbe, der später das Konservatorium in Paris gründete) errichtete Musikchor der Nationalgarde eine Masse von Märschen und überhaupt Musikstücken (Sinfoniesätzen und Ouverturen) componirt und wurde auch neben seinem Lehrer Gossec zweiter Musikmeister der Nationalgarde; zugleich verfaßte er zu den verschiedenen Feierlichkeiten der Nation die Musiken, z. B. eine Hymne zu Ehren der Gleichheit (Egalité), eine zur Feier des Sieges bei Fleurus, eine Ouverture, in dem Tempel der Vernunft aufgeführt, ein De profundis bei der Bestattung des Generalmajors Gouvion von der National-

Digitized by Google

garde u. s. w. — Im Jahre III der Republick wurde C. Professor der Harmonie an dem neu organisirten Konservatorium, und an den Bestrebungen, für die Anstalt gute und passende Lehrbücher zu schaffen, hatte er auch Theil, indem ihm die Ausarbeitung einer Harmonlelehre zugewiesen wurde, welche auch im J. X der Republik erschien und eins von den Werken ist, durch die sich C. am meisten berühmt gemacht hat. Es ist auch in der That ein Fortschritt gegen die Art und Weise, wie bis dahin in Frankreich Harmonie gelehrt wurde; der unnöthig complicirte Aufbau und der Schwulst des Rameau'schen Systems namentlich hat einer größeren Einfachheit und Faßlichkeit Platz gemacht. Ob Catel die Systeme von unserem Kirnberger und Türk, die in den Grundzügen Aehnlichkeit mit den seinigen haben, gekannt hat, oder nicht, läßt sich nicht ermitteln; jedenfalls bleibt ihm für Frankreich das Verdienst der Einführung und als den eigentlichen Erfinder des Systems hat er sich nie ausgegeben, wie sehr sich auch manche französische Schriftsteller Mühe geben, ihn zu einem solchen zu machen. — Im J. 1810 wurde C. neben Gossec, Mehul und Cherubini vierter Inspektor am Konservatorium, gab aber schon im J. 1814 seine Demission, als die Ereignisse seinen Freund Sarette zwangen, die Vorsteherschaft an der Anstalt aufzugeben. Seitdem hatte er alle Aemter, die man ihm anbot, ausgeschlagen und nur die Ernennung zum Mitglied der Akademie und zum Ritter der Ehrenlegion (1815 und 1824) angenommen. Sein Tod erfolgte am 29. Novbr. 1830 und seiner Leiche folgten einer Masse von Leuten aus allen Ständen, denen er durch seine Redlichkeit und Herzensgüte, sowie durch seine Kenntnisse lieb und theuer gewesen war. Es bleibt uns nun noch übrig, aus der Reihe seiner Kompositionen, außer den schon oben angeführten, noch einige zu nennen. Dramatische Werke von ihm sind folgende zur Aufführung gekommen: Semiramis (1802), l'Auberge de Bagnères (1807), les artistes par occasion (1807), Alexandre chez Apelle (Ballett, 1808), les Bayadères (1810), les Aubergistes de qualité (1812), le premier en date (1814), Wallace ou le Ménestrel écossais (1817), Zirphile et Fleur de Myrte (1818), l'Officier enlevé (1819). Die meisten von diesen Opern wurden mit mehr Lauheit aufgenommen, als sie eigentlich verdienten; die Gründe davon sind in einer gewissen Eingenommenheit des damaligen Publikums gegen Catel, als einen sogenannten gelehrten Musiker, oder darin zu suchen, daß C. der Masse nicht genug Koncessionen machte; für den Musiker enthalten seine Opern eine Menge der bestgearbeiteten und liebenswürdigsten Sachen. Endlich sind auch Kammermusikstücke von C. vorhanden und zwar: Streichquintetten, Quartetten für Flöte, Clarinette, Horn und Fagott, Sonaten für Klavier, und dann hat er auch einen wesentlichen Antheil an den Solfèges du Conservatoire, von denen er auch im J. 1815 eine zweite Auflage besorgt hat.

Catena di trilli, (ital.), eine Trillerkette, s. d.

Catenacci, (spr. Katenatschi), Gian Domenico, ein ital. Mönch, in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. in Mailand geb., war ein geschickter Kontrapunktist und großer Orgelspieler. Im J. 1791 sind von ihm in Mailand sehr gute fugirte Orgel-Sonaten herausgekommen. Gestorben ist C. um 1800.

Cathala, Jean, um die Mitte des 17. Jahrh. Musikmeister an der Kathedrale von

Digitized by Google

Auxerre, hat in den Jahren 1666 — 83 mehrere Messen erscheinen lassen, die bei Ballard in Paris gedruckt sind.

Catley, (spr. Kätli), Anna, eine vortreffliche englische Sängerin, geb. im J. 1737 in London und von 1767 bis 1781 die Zierde der dortigen Oper. Sie heirathete den General Lasalle und starb zu London den 15. Octbr. 1789.

Catrufo, Giuseppe, ein ital. Komponist, geb. zu Neapel im J. 1771, und Schüler des Konservatoriums della Pietà von 1783—1791. Nachdem er schon in Malta seine ersten Versuche in der Opernkomposition hatte aufführen lassen, trat er in den Militärdienst und machte unter den französischen Fahnen die italienischen Feldzüge mit; mitten im Geräusche der Waffen vergaß er aber doch die Kunst nicht und komponirte fleißig fort, z. B. für das Theater in Arezzo die Opera buffa „il Furbo contro il Furbo", für die Kathedrale derselben Stadt ein „Dixit" für Solo, Chor und Orchester u. s. w. Im Jahre 1804 quittirte er den Militärdienst und fixirte sich in Genf, wo er mehrere Kirchenstücke und Opern, z. B. Clarisse, la Fée Urgèle, l'Amant alchimiste u. s. w. schrieb. 1810 ging er nach Paris, gab daselbst Gesangunterricht und ließ eine Menge Opern aufführen, von denen einige sich die Gunst des Publikums errangen. Außerdem publicirte er: Pianofortesachen, viele Romanzen, Gesangsterzetten und Quartetten, Vocalisen, eine Gesangschule. — C's. Manier war eine leichte und gefällige, ohne besondere Tiefe.

Cattaneo, Giacomo, um 1666 zu Lodi geb., war Lehrer des Psalterions und des Violoncello an dem von den Jesuiten geleiteten adligen Collegium zu Brescia. Im Jahre 1700 kamen zu Modena von ihm heraus: Trattenimerti armonici da camera a tre stromenti, due Violini e Violoncello o cembalo, con due brevi Cantate a soprano solo ed una Sonata per Violoncello. — Sein Bruder, Francesco Maria C., ebenfalls zu Lodi geb., war im J. 1739 in der Dresdner Kapelle als Violinist angestellt, und wurde im J. 1756 an Pisendel's Stelle Konzertmeister. Er hat einige Violinkonzerte und mehrere Arien geschrieben.

Cauciello, (spr. Kautschello), Prospero, ein Musiker an der königl. Kapelle zu Neapel um d. J. 1780, hat um dieselbe Zeit in Lyon drucken lassen: Duos und Quintetten für Streichinstrumente und 3 Sinfonien für großes Orchester.

Caulery, (spr. Kolery), Jean, Kapellmeister der Katharina von Medicis, lebte 1556 zu Brüssel und hat herausgegeben: Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de Chansons spirituelles à trois et à quatre parties, Antwerpen 1556.

Caurroy, (spr. Korroa), François Eustache du, Herr von Saint-Frémin, geb. zu Gerberoy bei Beauvais im J. 1549, hatte in Frankreich seiner umfassenden Kunstkentnisse wegen den Beinamen: Prince des professeurs de musique, wie seine Zeitgenossen Palestrina und Orlando Lasso ebenfalls „Fürsten der Tonkunst" genannt wurden. Er trat in den geistlichen Stand, wurde Kanonikus der Sainte-Chapelle und Prior von Saint-Aïoul de Provins, und war Kapellmeister der Könige Franz II., Carl IX., Heinrich III. und Heinrich IV. Gestorben ist er den 7. Aug. 1609. Man hat von diesem Komponisten: Preces ecclesiasticae ad numeros musices redactae, zwei Bücher, Paris 1609; Mélange de Musique, contenant des chansons, des psaumes, des noëls, Paris 1610; (Burney im

Digitized by Google

dritten Bande seiner Musikgeschichte hat ein Noël [Weihnachtslied] aus dieser Sammlung mitgetheilt); Fantaisies à trois, quatre, cinq et six parties, Paris 1610; auf der Pariser Bibliothek befindet sich eine Missa pro defunctis, fünfstimmig, in Manuscript, welche bis zu Anfang des 18. Jahrh. stets bei den Obsequien der Könige von Frankreich in St. Denis gesungen wurde.

Cavaccio, (spr. Kawatscho), Giovanni, um 1556 zu Bergamo geb., war erst Sänger am Hofe in München, in Rom und in Venedig, wurde dann Kapellmeister an der Kathedrale seiner Vaterstadt und starb endlich den 11. Aug. 1626 als Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria Maggiore. Seine zahlreichen, zu ihrer Zeit sehr beliebten Kompositionen bestehen in Madrigalen, Motetten, Psalmen, Hymnen, Kanzonetten u. s. w., welche in Mailand und Venedig in dem Zeitraume von 1581 bis 1611 durch den Druck veröffentlicht worden sind. Auch Bonometti hat in seinen Parnassus musicus einige Stücke von C. aufgenommen.

Cavaceppi, Giovanni, ein berühmter italienischer Buffo, geb. 1803 zu Loretto, machte seine Studien zu Mailand, und betrat im J. 1820 zum ersten Mal die Bühne. Für einige Jahre mußte er mancherlei Umstände halber die Theater-Carrière aufgeben, und konnte sich erst im J. 1828 gänzlich derselben widmen; von nun an aber machte er sich durch seine hinreißende Darstellung und durch seinen köstlichen Humor (obgleich seine Stimme nicht zu den vorzüglichsten gehörte) zum Liebling des ital. Publikums, bis er leider schon den 29. Jan. 1838 zu Ancona starb.

Cavaliere, oder Cavalieri, Emilio del, ein römischer Edelmann, geb. um 1550, und Kapellmeister (nach Anderen Generalinspektor der Künste und Künstler) beim Großherzog Ferdinand von Medicis in Florenz. Er wird von Einigen durch seine beiden Schäferspiele mit Musik il Satiro und la Disperazione de Filene (1590 in Florenz aufgeführt) als der Erfinder der Oper bezeichnet und Galilei, der Graf Bardi, Caccini, Peri, Rinuccini u. s. w. (s. d. Art. Caccini, Bardi, Arie) sollen mit ihren Bestrebungen, die Musik monodischer zu gestalten und sie der schwerfälligen Madrigalen-Form zu entreißen, an Cavalieri angeknüpft haben. Ferner sollen auch in diesen angeführten Sachen, wie in dem Giuoco della Cieca und der Rappresentazione di anima e di corpo (welche Einige Oratorien, Andere wieder Schäferspiel nennen), schon recitativartige Sätze und Gesangsverzierungen, z. B. der Gruppetto und der Triller vorkommen; endlich soll auch C. einer von den Ersten gewesen sein, die einen Basso continuo und eine selbstständige Begleitung zu ihren Sachen gesetzt haben. — Es ist nicht anzugeben, wann C. gestorben ist; doch soll er im J. 1600 nicht mehr am Leben gewesen sein.

Cavalieri, Girolamo, ein Priester der armenischen Kongregation im Kloster S. Damiano zu Monforte, zu Ende des 16. Jahrh. geboren, war ein geschickter Komponist und Orgelspieler. Gedruckt sind von seinen Kompositionen worden: Nove metamorfose zu fünf und sechs Stimmen mit Baß für Orgel, drei Bücher, Mailand 1600, 1605 und 1610, und Madrigalen, Löwen 1616.

Cavalletta, dasselbe was Cabaletta, s. d.

Cavalli, Francesco, eigentlich Caletto mit Familiennamen, geb. zu Venedig um 1610, und Kapellmeister an San Marco daselbst im J. 1668, war ein berühmter Orgelspieler und einer der ersten Komponisten, von denen man in Venedig

Digitized by Google

Opern aufführte. Er schrieb deren an die vierzig und eine derselben, Xerxes, führte er auch in Paris auf, wohin ihn der Kardinal Mazarin zu den Feierlichkeiten bei Gelegenheit der Verheirathung Ludwig XIV. berufen hatte. Nach Planelli (dell' Opera in Musica) soll C. der Erste gewesen sein, der in seinen Opern die Arien einführte, während vor ihm ausschließlich die recitativische Schreibart geherrscht hatte. Man weiß nicht genau, wenn er gestorben ist, doch ist soviel gewiß, daß er noch im J. 1672 am Leben war. Zu bemerken ist noch, daß Burney im vierten Bande seiner Musikgeschichte einige Fragmente und eine ganze Arie von C. mittheilt.

Cavallo, Fortunatus, geb. im J. 1738 im Bisthum Augsburg, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht auf dem Seminar der Stadt Augsburg, studirte dann Komposition bei Giulini und Riepel in Regensburg, und wurde im J. 1770 an dem Dome in letztgenannter Stadt als Kapellmeister angestellt. Er starb im J. 1801. Komponirt hat er sehr Vieles, z. B. viele Messen und andere Kirchenstücke, Sinfonien, Klavierkonzerte, Kantaten; mit geringen Ausnahmen hat aber der große Brand, der im J. 1809 einen großen Theil der Stadt Regensburg zerstörte, C's. Arbeiten verzehrt. — Sein Sohn Wenzel C., ist ebenfalls ein tüchtiger Tonkünstler; geb. ist er zu Regensburg im J. 1781 und seine Ausbildung erhielt er von dem fürstlichen Thurn- und Taxis'schen Hofviolinisten und Komponisten Anton Joseph Liber. Er war ein guter Violinspieler und von seinen Kompositionen werden namentlich die Messen und andre Kirchensachen geschätzt.

Cavalquet, s. Feldstücke.

Cavata und

Cavatina, s. Arie.

Cavi, Giovanni, Kapellmeister an der Kirche S. Giacomo de' Spagnuoli in Rom in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., ein fleißiger Kirchenkomponist, von dem der Abbate Santini in Rom folgende Sachen besitzt: zwei Messen, vierstimmig mit Instrumentalbegleitung; Beatus vir und Laudate, vierstimmig mit Orchester, und noch ein Beatus vir für drei Solostimmen, Chor und Orchester.

Cavos, Caterino, ein ital. Opernkomponist, geb. 1775 zu Venedig, wo sein Vater am Theater Fenice angestellt war. Sein Talent offenbarte sich schon sehr frühzeitig, und er erhielt den berühmten Bianchi, Kapellmeister an S. Marco, zum Lehrer; seine Fortschritte waren so ausgezeichnet, daß man ihm schon in seinem zwölften Jahre die Abhaltung der Opernproben anvertrauen konnte, und daß er zu dieser Zeit schon mehrere Kantaten schrieb, die öffentlich aufgeführt, ungemeinen Beifall fanden. In seinem vierzehnten Jahre wurde er zum Organisten an S. Marco gewählt, er überließ aber diese Stelle einem seiner Mitbewerber, der in dürftigen Verhältnissen lebte. Sein erstes Bühnenwerk war ein Ballet „die Sylphide", welches er in Padua aufführen ließ. Im J. 1798 ging er als Theaterkapellmeister nach Petersburg, und schrieb dort 14 Opern für die russische Bühne und eine für die französische, nebst 6 großen Balleten, mehreren Vaudevilles, Chören, Gesängen rc. Da er sehr leicht arbeitete, so fand er immer noch Zeit, neben seinen Theatergeschäften in dem Institut der heil. Katharina und in dem adligen Fräuleinstifte mit Erfolg Musikunterricht zu ertheilen. Zum Schluß wollen wir noch von einigen seiner Opern,

die überhaupt alle viel Glück machten, die Titel anzuführen: Iwan Sussasina, die Ruinen von Babylon, der Feuervogel, die Liebespost, die drei Sultaninnen, ꝛc.

Cazot, (spr. Kasoh), François Felix, geb. zu Orleans den 6. April 1790, kam 1804 auf das Pariser Konservatorium, erhielt mehrere Male erste und zweite Preise für Pianofortespiel und Komposition und ging später nach Brüssel, wo er bis zum Jahre 1821 Musikunterricht gab; dasselbe that er nach seiner Rückkunft auch wieder in Paris. Näheres über sein Leben und Treiben ist uns nicht bekannt geworden.

Cazzoti, Maurite, ein verdienter ital. Komponist, geb. um 1635 zu Mantua und um 1660 Kapellmeister an der Kirche S. Petrono zu Bologna. Gedruckt sind von ihm eine Menge Motetten, Messen, Psalmen, Vespern, Litaneien, Kantaten u. s. w.

C barré nennen die Franzosen das Zeichen für den Allabreve-Takt.

C dur, die erste unsrer 24 Tonarten, die, weil sie gar keine Vorzeichnung, d. h. keine durch ♯ oder ♭ veränderten Töne enthält, auch die natürlich oder Normal-Tonart genannt wird.

Ce, eine der belgischen Silben, und zwar die zweite in der sogenannten Bocedisation, und die dritte der sogenannten Hitzler'schen Silben (s. Alphabet).

Ceccarelli, (spr. Tschekkarelli), Odoardo, zu Mevania im Kirchenstaat geb., war ein seiner Zeit berühmter Sänger und kam als Tenorist im J. 1628 in die päpstliche Kapelle. Er soll auch außerdem ein gelehrter Mann gewesen sein, der gute lateinische Verse schrieb und die Regeln der Prosodie, der Accentuation und Interpunktirung für die zu komponirenden oder komponirten Kirchentexte feststellte. Auch war er es, der im Verein mit Naldini, Landi und Allegri die Hymni sacri in Breviario Romano etc., Antwerpen 1544 (die Hymnen mit dem gregorianischen Gesang und die von Palestrina komponirten enthaltend), im Auftrage Urbans VIII. herausgab. Im J. 1652 wurde C. Kapellmeister an der päpstlichen Kapelle und starb einige Jahre darauf.

Ceccarelli, Francesco, geb. 1752 zu Foligno im Kirchenstaate, war ein vorzüglicher Sänger, sang auf den bedeutendsten italienischen Theatern, wurde in den neunziger Jahren des vor. Jahrh. in Dresden engagirt und starb daselbst als Kammersänger den 21. Septbr. 1814. Stimme, Manier und Vortrag werden an ihm gleichmäßig gerühmt; doch soll er kein vorzüglicher Akteur gewesen sein und darum vornehmlich in Konzerten den besten Eindruck gemacht haben.

Cecchelli, (spr. Tschekkelli), Carlo, der Nachfolger Benevoli's, war Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom, welche Stelle er von 1646 bis 49 im Besitz hatte, dann aber aus unbekannten Gründen seinen Abschied nahm. Im J. 1651 hat er eine Sammlung vierstimmiger Messen ohne Begleitung herausgegeben. Uebrigens ist er derselbe, den Gerber nach einer unrichtigen Notiz in Kircher's Musurgia Domenico Cecchielli nennt.

Cecchi, (spr. Tschekki), Domenico, ein berühmter Sänger zu Ende des 17. Jahrh., um 1660 zu Cortona geb., wurde, nachdem er schon auf den bedeutendsten italienischen Bühnen geglänzt hatte, in Wien engagirt, wo der Graf Algarotti, der seine vortrefflichen Sänger-Eigenschaften aufs Lobendste erwähnt, ihn kennen lernte. Im J. 1702 kehrte er nach Italien zurück und sang daselbst noch bis zum J. 1706;

Digitized by Google

das Jahr darauf zog er sich aber nach seinem Geburtsort zurück und lebte dort in der Zurückgezogenheit bis zu seinem im J. 1717 erfolgten Tode.

Cecchini, (spr. Tschekkini), Angelo, ein Musiker im Dienste eines römischen Duca (Herzogs), hat im J. 1649 das Pastorale von Ottaviano Castelli la sincerità trionfante, o sia l'Ercoleo ardire in Musik gesetzt.

Cecchino, (spr. Tschekkino), Tommaso, ein um 1620 lebender italienischer Komponist, zu Verona geb., hat Messen, Motetten, Madrigalen und Psalmen verfaßt, die sich auf der Lissaboner Bibliothek befinden sollen.

Celestino, (spr. Tschelestino), Eligio, (spr. Elidscho), ein berühmter Violinvirtuos, geb. zu Rom im J. 1739, in welcher Stadt er auch seine Studien machte und bis zum J. 1775 blieb. Burney, der ihn im J. 1770 hörte, führt ihn als einen der besten Violinisten der damaligen Zeit an. Eben so wird er von Ludwigslust aus, wo er nach einer Reise durch Deutschland und Frankreich im J. 1781 als Konzertmeister angestellt worden war, als ein trefflicher Künstler und Orchesterdirigent gerühmt. Noch in seinem sechzigsten Jahre ließ er sich mit größtem Beifall in London hören. Sein Amt in Ludwigslust verwaltete er bis zu seinem Tode, den 14. Jan. 1812, mit unermüdlichem Eifer. — Zur Komposition hatte er nie viel Trieb, und bloß auf Veranlassung der Verleger hat er 1786 in Berlin drei Duos für Violine und Violoncello und 1798 in London sechs Sonaten für dieselben Instrumente herausgegeben.

Celeustis, (von *κελεύω*, antreiben, ermuntern), (also Keleustis gespr.), nannten die Griechen einen Gesang, den die Schiffer beim Rudern zu singen pflegten, und dann auch einen Schiffertanz, über dessen Einrichtung und Beschaffenheit Nichts mehr bekannt ist.

Celli, (spr. Tschelli), Filippo, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. geb., ein mittelmäßiger Opernkomponist, von dem noch im J. 1815 in Mailand die Opern Amalia e Palmer, Dritto e Rovescio und Amore aguzza l'ingegno, o sia Don Timonella di Piacenza aufgeführt wurden.

Cello, die Abkürzung für Violoncello (s. d.).

Celtische Trompete, s. Carnyx.

Cembal d'Amour, (spr. — d'Amuhr), ein in der ersten Hälfte des vor. Jahrh. von Gottfried Silbermann in Freiberg erfundenes Tasteninstrument, welches in Form und Behandlung dem Klavier völlig gleich ist, nur daß sein Körper noch einmal so lang ist, als der des Klaviers, und es demnach auch längere Saiten hat. Diese Saiten nun werden in der Mitte durch die Tangenten berührt, und erklingen somit auf beiden Seiten, oder doppelt. Um nun die Gleichheit des Tones herzustellen, befinden sich auf den beiden Seiten Resonanzböden und Stege, und die Saiten selbst ruhen in der Mitte auf einem mit Tuch belegten und dergestalt eingeschnittenen Stäbchen, daß der Tangent dazwischen heraufkommen, und die Saite so weit vom Tuche aufheben kann, als zur klangbewirkenden Vibration nöthig ist. Die größere Länge der Saiten macht, daß das C. eine größere Klangkraft als das Klavier besitzt, und auch die Töne länger fortklingen; dagegen hat es gegen das Klavier den Nachtheil, daß die Saite leicht durch einen zu starken Anschlag zu viel, und durch einen zu schwachen Anschlag zu wenig von dem unterstützenden Stäbchen gehoben werden kann;

Digitized by Google

der Ton also kann leicht zu hoch oder zu tief werden. — Der Orgelbauer Hähnel in Meißen vervollkommnete das C., indem er neben jeden Tangenten noch zwei starke Stifte von Messing anbrachte, welche man durch einen Zug beliebig an- und abschieben konnte, und dadurch das Instrument einen sogenannten Cölestinzug (s. d.) aber in vermehrter Stärke erhielt. Auch machte Hähnel durch eine mit Tuch überzogene Leiste, welche nach Belieben auf die eine Seite des Resonanzbodens (und also auch auf die Saiten) herniedergelassen werden konnte, den Ton des C's. dem des gewöhnlichen Klaviers völlig gleich. — Heutzutage trifft man das Cembal d'Amour nur noch selten an.

Cembălo, s. Pianoforte und Flügel.

Cembălo angelico, der ital. Name für Clavicembal (s. d.).

Cembălo onnicordo, (ital.), auch Proteus genannt, ein klavierähnliches Instrument, um 1650 von Francesco Nigetti in Florenz erfunden, aber bald nachher wieder außer Gebrauch gekommen, und für unsere Zeit unbekannt geblieben. Dem Namen nach war es ein Klavier mit vielen Saiten.

Censorinus, ein Grammatiker und Philosoph zu Rom, während der Regierung der Kaiser Alexander Severus, Maximianus und Gordianus lebend, schrieb um das J. 238 ein Werk: De die natali, worin er unter Anderm auch von der Musik nach den Grundsätzen des Pythagoras handelt. Mit Unrecht werden auch dem C. die Fragmente des Buches: De naturali institutione, das in einigen Kapiteln sich ebenfalls mit musikalischen Dingen befaßt, zugeschrieben.

Cento, (spr. Tschento), Giovanni Antonio, ein Franziskanermönch, war erst Kapellmeister in Padua, kam dann aber in gleicher Eigenschaft im J. 1660 an die Kirche S. Francesco in Bologna. Er hat viele Kirchensachen in Manuscript hinterlassen.

Centōne, (spr. Tschentone), auch Pasticcio, (spr. Pastitscho), und französisch Centon, (spr. Ssangtong), wörtlich eigentlich: Flickwerk, Stoppelwerk, ein aus Tonsätzen verschiedener Meister zusammengesetztes größeres Musikwerk, z. B. Oper oder Oratorium. Für Stücke kleinern Umfangs, die auf diese Art zusammengesetzt sind, gebraucht man jedoch nicht den Ausdruck C., sondern nennt sie Potpourri's, Quodlibet's u. s. w.

Centonizāre, (ital.), und Centoniser, (franz.) [spr. ßangtonisseh], nennt man das Zusammensetzen eines Centone. Es giebt auch ein Centonisiren, das gegen das achte Gebot verstößt und das man oft in Musikstücken findet, die nicht den Titel Centone an der Stirn tragen.

Centorio, Marc Antonio, zu Ende des 16. Jahrh. zu Vercelli geb., machte sich auf der Schule schon durch seine schöne Stimme bemerkbar, und ging später nach Mailand, um Komposition zu studiren. Nach Beendigung seiner Studien wurde er zum Priester geweiht, und erhielt in seiner Vaterstadt ein Kanonikat an der Kirche Sta. Maria Maggiore, nach einiger Zeit aber die Kapellmeisterstelle an der genannten Kirche. Außer vielen Kirchenstücken hat er auch mehrere Sinfonien komponirt, die im J. 1637 bei einer längern Anwesenheit des savoyischen Hofes in Vercelli aufgeführt wurden.

Cépède, s. Lacépède.

Digitized by Google

Cepion, ein altgriechischer Citharöde und Schüler Terpander's, um 600 v. Chr. lebend; Plutarch (De Musica) sagt von ihm, daß er der Cither eine neue Form gegeben, und einen Nomos erfunden habe, der nach ihm (C.) den Namen hatte.

Ceracchini, (spr. Tscherakkini), Francesco, geb. zu Asina lunga im J. 1748, wurde im J. 1796 Kapellmeister an der Kathedrale zu Siena, und hat viele Kirchensachen geschrieben, wie auch viele Schüler im Kontrapunkt gebildet.

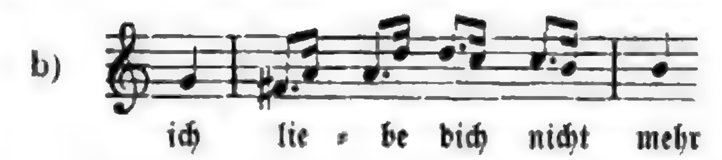
Cercar della Nota, (spr. Tscherkar —), wörtlich: das Suchen der Note, des Tones, ist ein Ausdruck aus der Gesanglehre, und bedeutet das Vorausnehmen eines nachfolgenden Tones auf die Silbe des vorhergehenden, z. B.:

Beisp. 73.

a)

ausgeführt wie:

b)



ist ein Cercar della Nota, denn die Noten bei a) werden nicht bei b) in der eigentlichen Dauer gesungen, sondern jedem Viertel wird etwas von seinem Werthe genommen, damit die nachfolgende Note im Sechzehntheil vorausgenommen werden könne. Für ungeübte Sänger ist das Cercar della nota auch ein Erleichterungsmittel zum Treffen.

Ceresini, (spr. Tscheresini), Giovanni, ein italienischer Komponist, zu Ende des 16. Jahrh. zu Cesena geb., hat sich durch folgende Sachen bekannt gemacht: Missa e Salmi a 5 voci, Venedig 1618; Motetti e Letanie, a 2, 3 et 4 voci, Venedig 1638.

Cerone, (spr. Tscherone), Domenico Pietro, geb. zu Bergamo im J. 1566, machte seine Studien in dieser Stadt, wurde Geistlicher und lernte auch Musik. Er war erst Sänger an der Kathedrale von Oristano in Sardinien, und ging dann im J. 1592 nach Spanien; 1593 wurde er in der Kapelle Philipp's II. angestellt, und behielt auch seine Stelle unter Philipp III. bis ungefähr um das J. 1608, wo er als Kapellmeister in Neapel angestellt wurde; (er war deswegen immer noch in spanischen Diensten, denn bekanntlich gehörte das Königreich Neapel damals zur spanischen Herrschaft). Wann C. gestorben ist, läßt sich nicht angeben; nur so viel ist gewiß, daß er im J. 1613 noch am Leben war, denn in diesem Jahre hat er seinen Melopeo y Maestro, tractado de musica teorica y pratica etc. herausgegeben, ein Werk, das neben vielem unnützen Kram viele schätzenswerthe Winke über Kirchengesang, Komposition der Fuge, des Kanons, über Kontrapunkt überhaupt und viele andere musikalische Dinge enthält. Ferner hat man von C.: Regole per il Canto fermo, Neapel 1609.

Cerretto, (spr. Tscherretto), Scipione, Theoretiker, Komponist und Lauten-

Digitized by Google

spieler, zu Neapel im J. 1546 geb., dem man ein schätzenswerthes Buch verdankt, betitelt: Della pratica musica vocale e stromentale, Neapel 1601; es sind u. A. interessante Regeln über den improvisirten Kontrapunkt (Contrappunto alla mente) und gut geschriebene Beispiele darin.

Certon, (spr. Sertong), Pierre, Musikmeister an der Sainte-Chapelle in Paris, einer der besten französischen Komponisten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. Eine Sammlung von 31 vierstimmigen Psalmen seiner Komposition erschien im J. 1546 in Paris, und eine Sammlung von französischen Chansons ebendaselbst im J. 1552. Außerdem findet man eine vierstimmige Motette von C. im achten Buche der von Attaignant im J. 1553 in Paris publicirten Motettensammlung, und eine Motette: Diligebat autem, (die von Burney sehr hochgeschätzt wird) in der von Cipriani in Venedig 1544 herausgegebenen Sammlung.

Cervetto, (spr. Tscherwetto), Giacomo Bassevi, genannt, ein Violoncellvirtuos, geb. in Italien im J. 1682, kam 1728 nach London, und wurde am Orchester des Drurylane-Theaters angestellt. Durch seine Fertigkeit brachte er das Violoncell zuerst in London mehr in Aufnahme. Gest. ist er als ein reicher Mann den 14. Jan. 1783, also hundert und ein Jahr alt.

Cervetto, James, Sohn und Schüler des Vorigen, im J. 1741 zu London geb., galt nächst Mara für den bedeutendsten Violoncello-Virtuosen seiner Zeit in England; man rühmt von ihm, daß er viel gesangreicher und angenehmer als sein Vater spielte. Von einer Reise durch fast ganz Europa zurückgekehrt, wurde er im J. 1771 beim Konzert der Königin, und 1780 als erster Violoncellist bei dem großen Konzert des Lord Abington angestellt. In den letzteren Jahren seines Lebens trieb er die Kunst, unterstützt von einem bedeutenden Vermögen, mehr zum Vergnügen, und gest. ist er zu London im J. 1804. — Als Komponist hat er sich weniger hervorgethan wie als Virtuose; seine Solo's und Duo's für Violoncello und Flötensolo's und Violintrio's sind unbedeutend.

Ces, (franz. Ut bémol), ist der vermöge eines b um einen halben Ton erniedrigte Ton C, der in unserm temperirten Tonsystem mit H ganz gleich klingt.

Cesarini, (spr. Tschesarini), Carlo Francesco, mit dem Beinamen Del Violino, wegen seines großen Geigentalents, geb. zu Rom im J. 1664; im J. 1700 war er als Musiker bei der Kirche della Pietà in genannter Stadt angestellt, wurde aber später Kapellmeister an der Jesuitenkirche. Man hat von ihm die Oratorien: Tobia; il figliuol prodigo; und il Trionfo della divina Providenza ne' successi di Sta. Genevieffa; ferner den Psalm Credidi achtstimmig, und eine vierstimmige Messe, welche Sachen aber alle Manuscript geblieben sind.

Cesati, (spr. Tschesati), Bartolomeo, ein ital. Komponist aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., von dem Bonometti in seinem Parnassus musicus mehrere Motetten aufgenommen hat.

Ces-dur, in der Reihe der B-Tonarten diejenige, welche als Vorzeichnung 7 b hat, nämlich vor h, e, a, d, g, c und f; die dadurch entstehende Schwierigkeit im Lesen macht, daß man keine selbstständigen Tonstücke in dieser Tonart schreibt, sondern dazu lieber das von ihr nur enharmonisch verschiedene und mit ihr (nach unserer temperirten Stimmung) ganz gleich klingende H-dur gebraucht.

Digitized by Google

Cesi, (spr. Tschesi), Pietro, ein Geistlicher, zu Rom geb. und Kapellmeister in dieser Stadt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Von seinen Kompositionen befindet sich auf der Pariser Bibliothek: Messe a quattro con altre sacri Canzoni a 1, 2, 3 o 5 voci, Rom 1660.

Ces-moll, eine ungebräuchliche Tonart mit 10 b Vorzeichnung. Die von ihr nur enharmonisch verschiedene Tonart h-moll wird statt ihrer verwendet.

Cesti, (spr. Tschesti), Marc' Antonio, ein Geistlicher, geb. zu Arezzo um 1620 (1624 nach Anderen), machte seine Kompositionsstudien unter Carissimi, und wurde im J. 1646 Kapellmeister in Florenz; im J. 1660 trat er als Tenorsänger in die Kapelle des Papstes Alexander VII., und soll nach Einigen später noch Kapellmeister des Kaisers Leopold I. geworden sein. Gest. ist er zu Rom im J. 1681 (nach Anderen 1675). — Er war einer von denjenigen, die in Italien zur Vervollkommnung und Verbreitung der Oper viel beigetragen haben, was nach Einigen dadurch geschehen sein soll, daß er die von Carissimi verbesserten Kantaten auch in die Oper aufnahm; Andere behaupten, daß er sich den Bestrebungen Cavalli's (s. d.) anschloß, das Recitativ kultivirte, und einer der Ersten war, der eine Art ariosen Styls anstrebte. Die Opern, oder vielmehr musikalische Dramen, die C. in Musik gesetzt haben soll, sind folgende: Orontea, Cesare Amante, la Dori o lo schiavo regio, Tito, la Schiava fortunata, Argene, Genserico, Argia; die meisten dieser Opern sind für Venedig geschrieben, mit Ausnahme der Schiava fortunata, die für Wien komponirt ist, eben so wie der Pomo d'oro, der mit unerhörter Pracht am Hofe Leopold's I. aufgeführt wurde, und sich noch in der kaiserl. Bibliothek befindet. Burney und Hawkins haben in ihren Geschichtswerken Einiges von C's. Kompositionen mitgetheilt, der Erstere eine Scene aus Orontea, und der Andere ein Duett für Sopran und Baß: Cara e dolce libertà, in Form eines Rondo, oder mit ausgesetztem Da capo. Aus diesen Sachen geht hervor, daß C. nicht ohne Erfindung gewesen ist. — Für die Kirche scheint er weniger geschrieben zu haben; wenigstens kennt man von derartigen Sachen weiter nichts von ihm als eine Motette: Non plus me ligate. Außer allem Angeführten hat er auch Kantaten und eine Anzahl Madrigalen komponirt.

Cevenini, (spr. Tschewenini), Camillo, geb. zu Bologna zu Anfang des 17. Jahrh., hieß als Mitglied der Akademie der Filomusi in genannter Stadt „l'Operoso" und hat verfaßt: Concerti notturni espressi in musica, Bologna 1636; Epitalamiche serenate nelle nozze d'Annibale Marescotti e di Barbara Rangoni, applausi musicali, Bologna 1638.

Chabanon, (spr. Schabanong), Michel Paul Gui de, geb. zu St. Domingo im J. 1730. In seiner Jugend boten die Jesuiten Alles auf, um ihn in ihre Netze zu ziehen; aber er durchschaute ihre Ideen, und wurde aus einem bigotten Katholiken ein Atheist. Er hatte eine glänzende Erziehung erhalten, liebte die Musik sehr und spielte vortrefflich Violine; doch gab er später das Musiciren auf, und beschäftigte sich blos mit den Wissenschaften. Wir wissen nicht, in welchem Jahre er nach Paris gekommen ist; aber das wissen wir, daß er im J. 1760 in die Académie des Inscriptions und 1780 in die Académie française aufgenommen worden ist. Gest. ist er den 10. Juli 1792. — Seine musikalisch-ästhetischen Schriften, die mitunter

viel Geist und Scharfsinn verrathen, öfter aber sich in ein blos metaphysisches Geschwätz verlieren, sind: Eloge de Rameau, Paris 1764; Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art, Paris 1779 (von Hiller auch in's Deutsche übersetzt unter dem Titel: Ueber die Musik und deren Wirkungen, Leipzig 1781); de la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre, Paris 1785, (eine Umarbeitung der vorhergehenden Observations); Conjectures sur l'introduction des accords dans la musique des anciens, (in den Memoiren der Académie des Inscriptions, Jahrg. 1770), worin er zu beweisen sucht, daß die den Griechen unbekannte Harmonie es den Römern der spätern Zeit nicht war; sur la musique de Castor, (im Mercure, April 1772); Lettre sur les propriétés de la langue française, (eine Kritik über Gluck's Iphigenie in Aulis, ebenfalls im Mercure, Jan. 1763). Chabanon hat auch eine Oper: Sémélé, gedichtet und komponirt, die aber nicht zur Aufführung gekommen ist.

Chabanon de Maugris, (spr. Schabanong de Mogrih), Bruder des Vorhergehenden, und wie dieser Schriftsteller und Musiker. Er wurde im J. 1736 auf der Insel St. Domingo geb., und widmete sich zuerst dem Militairdienste in der Artillerie, seine Gesundheit zwang ihn aber, diesen Stand zu verlassen und sich den Künsten und Wissenschaften zuzuwenden. Er kam ebenfalls nach Paris, wie sein Bruder, und starb den 17. Nov. 1780. Er ließ an der Oper das Pastorale: Alexis et Daphné, und das Ballet: Philémon et Baucis, aufführen; außerdem hat er auch einige Sachen für Harfe und Klavier mit Begleitung der Violine komponirt.

Chabran, (spr. Schabrang), oder Chiabran, Neffe und Schüler des berühmten Violinisten Somis, wurde in Piemont im J. 1723 geb., wurde 1747 in der Kapelle des Königs von Sardinien angestellt, und kam 1751 nach Paris, wo er durch sein Geigenspiel Enthusiasmus erregte. Von seinen Kompositionen sind einige Hefte Violinsonaten und Konzerte gestochen.

Chaconne, s. Ciaconne.

Chalil, ein althebräisches Blasinstrument, welches Luther nach der Septuaginta durch Pfeife oder Flöte übersetzt. Es war ein Instrument aus Rohr verfertigt und von sanftem Ton; Einige meinen, daß C. und Schalmey eins und dasselbe gewesen sei. Die Hebräer hatten zwei Arten solcher Pfeifen, eine größere, Nekabhim genannt, und eine kleinere, die eben Chalil hieß.

Chalumeau, (spr. Schalümoh), die Schalmey (s. d.); dann benennt man auch mit diesem Ausdruck die tiefen Töne der Klarinette oder des Bassethorns.

Chalybsonans, ein Klavierinstrument, von Dietz in Emmerich erfunden, und dem Chladnischen „Euphon" (s. d.) nachgebildet.

Champein, (spr. Schangpeng), Stanislas, geb. zu Marseille den 19. Nov. 1753, offenbarte sehr frühzeitig großes musikalisches Talent, und wurde schon im 13. Jahre Musikmeister an der Collegiale von Pignon in der Provence, für welche Kirche er eine Messe und mehrere andere Kirchenstücke komponirte. Im Monat Juni des Jahres 1770 kam er nach Paris, und machte sich durch mehrere Kirchenkompositionen vortheilhaft bekannt. Sein erster Opernversuch war der Soldat français, der beifällig aufgenommen wurde, und von 1780 bis 92 komponirte er 21

Digitized by Google

größere und kleinere Opern, darunter sein bestes Werk: la Mélomanie, (die auch in einer Uebersetzung von Schmieder in Deutschland gegeben wurde). Von 1792 bis 1804 ist kein Werk von ihm aufgeführt worden; er bekleidete während dieser Zeit einen Verwaltungsposten, hat aber nebenbei immer fleißig gearbeitet und 15 Opern komponirt, die aber nicht zur Aufführung gekommen sind. Mit der Oper Menzikoff betrat er wieder den Schauplatz; aber seine Zeit war vorbei und seine Kraft erschöpft, so daß er bis zu seinem Tode, den 19. Sept. 1830, nichts mehr lieferte, was ihm die frühere Theilnahme, die ihm das Publikum geschenkt hatte, wieder hätte erobern können. Noch ist zu bemerken, daß er auch den Versuch gemacht hat, eine Oper in Prosa zu komponiren, er hatte dazu die Electra des Sophokles gewählt, welche wörtlich übersetzt war; der Versuch scheint aber nicht geglückt zu sein, denn das Werk ist nicht aufgeführt worden, trotzdem daß ein Theil davon schon probirt war. — C. nimmt zwar keinen Platz unter den französischen Komponisten ersten Ranges ein; aber in seinen Opern sind mitunter allerliebste und dramatisch wirksame Sachen, namentlich in der schon angeführten Mélomanie, in dem Nouveau Don Quichotte und in Les Dettes.

Champion, (spr. Schangpiong), Antoine, ein berühmter Orgelspieler unter der Regierung Heinrich's IV. Auf der Münchner Bibliothek befindet sich eine fünfstimmige Messe seiner Komposition in Manuscript. — Sein Sohn, Jacques Champion, und sein Enkel, André Champion, waren ebenfalls berühmte Organisten unter der Regierung Ludwig's XIII. André C. ist auch bekannt unter dem Namen „de Chambonnières" (spr. Schangbonniähr'), welchen er von einer Besitzung annahm, die er erheirathet hatte. Auch wurde er als der beste Klavierspieler seiner Zeit angesehen. Gest. ist er zu Paris im J. 1670.

Chanson, (spr. Schangßong), Gesang, Lied, bei den Franzosen eine Dichtungsart, die nicht sowohl wie bei unserm deutschen Liede ein inneres Gefühlsleben und eine sinnige Empfindung ausspricht, als vielmehr etwas Epigrammatisches, auf eine witzige Pointe Hinauslaufendes. Diese letztere ist zumeist in einem Refrain enthalten, der in den verschiedenen Strophen, Couplets (spr. Kupleh) genannt, wiederkehrt. Die Chansons werden jetzt gemeiniglich nur für eine Singstimme komponirt, und höchstens der Refrain wird als Chor behandelt. Für verschiedene Zwecke giebt es auch verschiedene Chansons; man hat z. B. Chansons à boire, (spr. Schangßong a boahr), Trinklieder, Chansons de table, Tafellieder, und in früherer Zeit gab es auch Chansons à danser, (spr. — dangßeh), Tanzlieder, d. h. Lieder, zu denen getanzt werden konnte, also nach Art der Ballaten. Die Kriegs- und patriotischen Lieder nennt man nicht Chansons, sondern Chants guerries, Chants patriotiques, (spr. Schang gherrjeh, — patriotik). — Der berühmteste Chanson-Dichter, Chansonnier, (spr. Schangßonjeh), ist in der neuern Zeit Béranger (spr. Berangscheh).

Chansonnette, (spr. Schangßonnett), ein Chanson kleinern Umfangs, ein Liedchen.

Chant, (spr. Schang), der französische Name für Gesang.

Chant en ison, (spr. Schang an ißong), oder **Chant égal,** isotonischer oder gleichtönender Gesang, eine Psalmodie, die nur auf zwei Tönen (also den beiden Grenzpunkten eines einzigen Intervalls) sich bewegt und bei einigen Mönchsorden üblich ist.

Chanterelle, (spr. Schangterell'), nennen die Franzosen die höchste Saite (E-Saite, Quinte) auf der Violine, und überhaupt auf den mit Darmsaiten bezogenen Instrumenten.

Chanterres, s. Menestrels.

Chanteur, (spr. Schangtöhr), **Chanteuse**, (spr. Schangtöhs'), die französischen Benennungen für Sänger und Sängerinnen.

Chantre, (spr. Schangtr'), heißt auf französisch der Cantor (s. d.).

Chapelle, (spr. Schapell'), ist der französische Name für Kapelle (s. d.).

Chapelle, (spr. Schapell'), Pierre David Augustin, geb. zu Rouen im J. 1756, kam in seiner Jugend nach Paris, und ließ sich im Concert spirituel auf der Violine mit eigenen Kompositionen hören. Dann wandte er sich dem Theater zu, und schrieb ungefähr 10 kleinere Opern, die mit Ausnahme von la vieillesse d'Annette et Lubin wenig Glück machten, und auch in der That sehr mittelmäßige Arbeiten sind. Seine Instrumentalkompositionen bestehen in: Violinduo's, Rondo's, Sonaten, Variationen u. s. w. Zwanzig Jahre lang war Ch. Violinist an der Comédie italienne, und dann kam er in's Orchester des Vaudeville-Theaters. Er starb zu Paris im J. 1821.

Chapelle, (spr. Schapell'), Jacques Alexandre de la, ein um die Mitte des 18. Jahrh. in Paris lebender Musiker, hat sich bekannt gemacht durch das Werk: Les vrais principes de la Musique, exposés par une gradation de leçons, distribuées d'une manière facile et sure pour arriver à une connaissance parfaite et pratique de cet art, in 4 Theilen, Paris 1736, 1737, 1739 und der letzte ohne Datum. Auch hat man von Ch. eine Cantatille: Les plaisirs de la campagne, und eine Sammlung sonstiger Gesänge.

Chapple, (spr. Tschäppl), Samuel, zu Crediton in Devonshire im J. 1775 geb., erblindete schon im Alter von 16 Monaten, lernte aber doch später Violine, Klavier und Orgel, und wurde sogar im J. 1795 Organist zu Ashburton. Auch hat er komponirt, und zwar: Sonaten für Klavier und Violine, Lieder und Gesänge, Anthems u. s. w.

Charakter, (vom griech. *χαράσσειν*, einschneiden, einprägen), ist der Inbegriff der eigenthümlichen Merkmale und Eigenschaften eines Dinges oder einer Person, das Gepräge, das einem Dinge zur Unterscheidung von anderen aufgedrückt ist. Beim Kunstwerk jeder Art, also auch dem musikalischen, ist Charakter die Veräußerung der zu Grunde liegenden Idee durch dieser adäquate Mittel, der je nach Art und Weise des Grundgedankens formulirte Ausdruck. Ein Tonstück hat Charakter oder ist charakteristisch, wenn Tonformen (Melodien) in demselben angewendet sind, welche eine Empfindung (so viel als die Relativität der Musik überhaupt zuläßt), bestimmt kennzeichnen, wenn ferner Harmonie und Rhythmus sich als einer Empfindungsform gut angepaßt erweisen, und wenn das Aussprechen derselben durch Tonwerkzeuge (oder durch eine Zusammenstellung und Mischung von solchen) geschieht, die Fähigkeit genug besitzen, einer durch diese oder jene Empfindung angeregten Stimmung nach allen Seiten hin gerecht zu werden.

Charakteristik der Tonarten. Einige musikalische Aesthetiker (z. B. Schubart, Kretzschmer, Weikert u. A.) haben sich in dem Mysticismus gefallen, jeder

Digitized by Google

unserer 24 Tonarten einen bestimmten Charakter, wie jeder Blume einen bestimmten Geruch, zu vindiciren. Sie sagen z. B. E-dur drückt Feuer und Wildheit, lautes Aufjauchzen und lachende Freude aus; As-dur klingt dunkel und dumpf, Tod, Grab, Verwesung liegen in ihrem Umfang u. s. w.; ja Einige gehen sogar so weit, einzelnen Tonarten Charaktere aus der Weltgeschichte und Literatur unterzuschieben, so ist z. E. C-moll Brutus; C-dur Karl der Große, Napoleon; H-moll Byron; Es-dur Luther, Friedrich Barbarossa. Was soll man nun zu solchen verschwommenen Deklamationen und müßigen Schrullen sagen?! Bekanntlich sind doch unsere 24 Tonarten in Dur und Moll weiter nichts als eine Versetzung der beiden natürlichen oder Haupttonarten C-dur und A-moll auf andere Grundtöne, und es ergiebt sich demnach eine und dieselbe Folge von halben und ganzen Tonstufen, ob die Tonleiter von C oder von As u. s. w. anfängt. Und daraus soll sich nun der Schluß ergeben, daß eine Tonart von der andern sich durch größere Härte oder Weichheit unterscheidet, und daß man nicht in jeder Tonart Ernst und Scherz, Schmerz und Freude, Pathos und Leidenschaft, und wie die Dinge noch alle heißen mögen, ausdrücken kann? Die logische Consequenz einer solchen Behauptung möchten wir erst bewiesen sehen. Man spiele auf dem Klavier eine in irgend einem Charakter angelegte Melodie in verschiedenen Tonarten, (aber in ein und derselben Lage, d. h. nicht etwa um eine Oktave höher oder niedriger, und zwar in kurzen Zwischenräumen, damit sich der Eindruck der Tonart im Gehör etwas verwischt, und man wird ganz dieselbe Wirkung empfinden, in der einen Tonart wie in der andern. Bei Geigeninstrumenten allerdings klingen Tonsätze in den Tonarten, wo viele bedeckte Töne vorkommen, weniger hell als solche, bei denen man mehr offene Saiten anwenden kann, aber das ist nur ein quantitiver Unterschied, der wie Alles, was unterschieden wird, nur aus dem Vergleiche entspringt. Vergleicht man aber nicht, und läßt ein Geigenstück unbefangen auf sich wirken, unbekümmert um die Quantität des Tones, die vielleicht in einer andern Tonart größer sein kann, so wird Einem (vorausgesetzt, daß die in dem Stücke angewendeten Tonformen wirklich charaktervoll sind), an der charakteristischen Wirkung nichts fehlen, mögen nun so viel bedeckte Töne vorkommen, als da wollen. Ein musikalischer Gedanke an sich ist nicht kräftiger in D-dur als in Des-dur; daß er im Orchester, oder auf der Violine in der letztern Tonart etwas weniger hell klingt, ist doch wahrlich kein Grund, um aus der Tonart Des-dur alle kräftigen Gedanken zu verbannen. Das imposante Finale aus Beethoven's C-moll-Sinfonie wirkt nicht darum so mächtig, weil es in C-dur geschrieben ist, sondern weil sein gedanklicher Inhalt so mächtig ist; kennte man es ursprünglich in As-dur, so würden wahrscheinlich die Herren Aesthetiker dem As-dur Siegesjubel, triumphale Freude u. s. w. und nicht Tod und Verwesung zugeschrieben haben. Ein weiterer Beweis für das Illusorische der Tonarten-Charakterisirung ist das täglich vorkommende Transponiren von Arien bei unseren Opernvorstellungen; verliert z. E. die Briefarie in Mozart's Don Juan von ihrer Schönheit und ihrem Charakter ein Jota, wenn sie statt in F-dur in E-dur gesungen wird? Wir glauben nicht; wenigstens so lange nicht, als bis man uns durch etwas Anderes, als bloße geistreich sein sollende Phrasen, belehrt hat. — Für uns giebt es, um die Sache nun endlich kurz abzuschließen, innerhalb der Tongeschlechter Dur und Moll keinen charakteristischen Unter-

schied der einzelnen Tonarten, und wenn eine der letzteren zu einem Tonstücke mehr geeignet ist als zu dem andern, so sehen wir den Grund davon in technischen (äußerlichen), und nicht in ästhetischen (innerlichen) Dingen. Wohl aber lassen wir den charakteristischen Unterschied zwischen den Tongeschlechtern selbst, zwischen Dur und Moll gelten; hier ist in der That ein Abstand bemerklich, und es ist nicht zu leugnen, daß der Charakter des Dur ein heiterer und freundlicher, dagegen der des Moll ein trüber, düsterer ist, bedingt durch die große Terz in dem erstern, und durch die kleine Terz im letztern Tongeschlecht.

Charakteristischer Ton, Nota characteristica, Note sensible, (spr. Noht' ßangßibl'), ist derjenige Ton, welcher den Unterschied einer Tonart von der andern constituirt, so ist z. B. der Ton fis das unterscheidende Merkmal der Tonarten G-dur gegenüber dem C-dur. Wenn man von F-dur aus quintenweise aufwärts die Tonarten rechnet, so ist immer der siebente Ton (Leitton, Subsemitonium modi) der charakteristische, und rechnet man quintenweise abwärts, so ist es der vierte Ton (die Quarta toni). Nimmt man nicht blos die nächstverwandten Tonarten (z. B. G-dur gegenüber C-dur) als vergleichend an, sondern stellt man auch entferntere neben einander, so ergeben sich mehrere charakteristische Töne; so sind z. B. in A-dur dem C-dur gegenüber fis, gis und cis, in H-dur dem A-dur gegenüber dis und ais, in Cis-dur dem C-dur gegenüber fis, cis, gis dis, ais, eis und his die charakteristischen Töne u. s. w. — Ferner ist in der Molltonart die kleine Terz der charakteristische Ton gegenüber der Durtonart, in welcher es die große Terz ist, und endlich kann man auch bei den verschiedenen Arten der Akkorde von charakteristischen Tönen sprechen, indem man dasjenige Intervall in einem jeden Akkorde so nennt, das diesem zu seiner Bestimmbarkeit wesentlich ist. So ist im Dreiklang die Terz der charakteristische Ton, im Septimenakkord die Septime, im Nonenakkord die None u. s. w. durch die verschiedenen Arten, Lagen und Versetzungen.

Charakteristische Stücke, Charakterstücke, sind strenggenommen alle Musikstücke, insofern sich in ihnen, nach unserer obigen Entwicklung des Begriffs „Charakter" eine gewisse Stimmung, eine durchgeführte Empfindung ausspricht, doch benennt man im engern Sinne alle diejenigen Stücke mit dem Namen „Charakterstücke", welche schon in ihrer äußern Form ein ganz bestimmtes Gepräge haben, z. B. alle Arten von Tänzen, Märschen u. s. w. Dann gehören auch zu den charakteristischen Tonstücken alle diejenigen, welche Gegenstände der Erscheinungswelt musikalisch abzuschildern versuchen, also die Tongemälde, Schlachtsinfonien, Jagdouverturen ꝛc., deren wahre künstlerische Berechtigung wir hier nicht untersuchen wollen.

* **Chardiny**, (spr. Schardiny), Louis Armand, eigentl. Chardin (spr. Schardeng), geb. zu Rouen im J. 1755, debutirte an der Pariser Oper im J. 1780 als Baritonist, und wurde das Jahr darauf fest engagirt. Die Schönheit seiner Stimme und seine gute Gesangsmanier ließen ihn viele Freunde finden; jedoch tadelte man seine Aktion, die kalt und eckig war. Er war auch Komponist, und verfaßte für das Theater Beaujolais mehrere kleine Opern, z. B. le pouvoir de la Nature; la Ruse d'amour; le Clavecin; Clitandre et Céphise; außerdem hat er Romanzen, ein Oratorium le Retour de Tobie und ein Melodram Annette et Basile komponirt.

Digitized by Google

Er war ein eifriger Revolutionsmann und sogar Hauptmann bei einer bewaffneten Marat'schen Sektion. Gest. ist er den 1. Oct. 1793.

Charge, s. Feldstücke.

Charke, (spr. Tschärk), Richard, Violinvirtuos und Komponist in der ersten Hälfte des vorigen Jahrh. zu London, 1735 im Orchester des Drurylane-Theaters angestellt, und nebenbei auch Tanzmeister und Schauspieler. Sein unordentlicher Lebenswandel und eine unglückliche Ehe mit der Schauspielerin Cibber, zogen ihm allerhand Verdrießlichkeiten zu, und er sah sich gezwungen, im J. 1756 London zu verlassen und in Jamaika seinen Unterhalt zu suchen. Er starb daselbst schon wenige Jahre nach seiner Ankunft. Er hat Violinsachen komponirt und war der Erste, welcher sogenannte Medley-Ouverturen schrieb, d. h. Ouverturen, deren Motive aus bekannten Arien und Volksliedern zusammengesetzt waren.

Charlotte, Herzogin von Sachsen-Hildburghausen, geb. Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz, gest. den 14. Mai 1818 zu Hildburghausen im 48. Jahre ihres Lebens, war eine vortreffliche Dilettantin, spielte fertig Klavier und sang namentlich ausgezeichnet schön.

Charpentier, (spr. Scharpangtjeh), Marc Antoine, geb. zu Paris im J. 1634, ein seiner Zeit berühmter Komponist. Er trieb schon in früher Jugend Malerei und Musik, und ging in seinem 15. Jahre, um sich in der ersteren Kunst auszubilden, nach Italien; dort angekommen begeisterte ihn eine Motette von Carissimi so, daß er die Malerei aufgab, und sich ausschließlich der Musik widmete. Demnach begab er sich unter die Leitung des genannten Meisters, und studirte bei demselben drei Jahre die Komposition. Nach Paris zurückgekehrt wurde er nach und nach Kapellmeister des Dauphin, Musiklehrer der Mademoiselle de Guise, und Lehrer sowie Intendant der Musik beim Regenten Herzog von Orleans, endlich aber Kapellmeister am Jesuiter-Collegium und an der Sainte-Chapelle, welche letztere Stelle er bis zu seinem Tode, der im März 1702 erfolgte, inne hatte. Seine Kompositionen bestehen in Opern, z. B. Circé, Actéon, le jugement de Pan, la Couronne de fleurs, la Sérénade, les Amours d'Acis et Galatée u. s. w., in besonders geschätzten Kirchensachen, geistlichen Tragödien und Pastoralen für die Jesuiten, mehrstimmigen Trinkliedern u. s. w. Von der Eifersucht und dem Neide Lulli's hatte er viel zu leiden, und überhaupt hatte er von seiner Opern-Carrière so viel Verdruß, daß er zuletzt gar nichts mehr für die Bühne arbeitete, und sich gänzlich der Kirchenmusik zuwandte. In Betreff der Erfindung stand er gegen Lulli zurück, war aber im musikalischen Wissen diesem voraus; Laborde nennt ihn: le plus savant musicien de son temps.

Charpentier, Jean Jacques Beauvarlet, (spr. Bohwarleh), geb. zu Abbeville im J. 1730, war Organist in Lyon und nachher in Paris an der Abtei St. Victor (im J. 1771) und an St. Paul, sowie er auch einer der vier Organisten an der Notre-Dame-Kirche war. Durch die Revolution, und in deren Gefolge die Abschaffung der katholischen Religion, verlor er alle diese Stellen, und aus Kummer darüber starb er im Mai des Jahres 1794. Nach Armand Louis Couperin wurde er als der beste französische Orgelspieler angesehen. Komponirt hat er Klavier- und Orgelstücke, Messen, Hymnen, Magnificate u. s. w.

Digitized by Google

Charpentier, Jacques Marie Beauvarlet-, Sohn des Vorigen, geb. zu Lyon den 3. Juli 1766, war ebenfalls guter Klavier- und Orgelspieler, Schüler seines Vaters und Nachfolger desselben als Organist an St. Paul in Paris, nach Wiederherstellung des katholischen Cultus. Er hat viele Klavier- und Orgelstücke komponirt, auch Kirchenmusiken und eine einaktige Oper: Gervais ou le jeune Aveugle. Gest. ist er zu Ende des Jahres 1833, und war zuletzt Organist an der Kirche St. Germain-des-Près in Paris.

Chartrain, (spr. Schartrǎng), [....], geb. zu Lüttich, war im J. 1772 Violinist am Orchester der großen Oper in Paris, und fand als Virtuos mit Konzerten seiner eigenen Komposition in dem Concert spirituel vielen Beifall. Gest. ist er im J. 1793. (Streichquartetten, Violinkonzerte, Sinfonien, Duo's für Violine und Viola, die Opern le Lord supposé und Alcione, welche letztere aber nicht aufgeführt worden ist.)

Chasosra, oder **Asosra,** dasselbe was Chatzotzeroth, s. daher dieses.

Chasse, (spr. Schass'), die Jagd, war früher die Bezeichnung für Instrumental-Musikstücke, in denen die Vorkommnisse bei einer Jagd wohl oder übel musikalisch geschildert waren. Sie gehören in die Kategorie der Charakterstücke und kommen auch wohl heutzutage noch vor, wenn auch nicht unter dem Titel Chasse, so doch mit dem Namen Jägerlied bezeichnet, siehe in den Pièces caractéristiques pour le Piano, die tagtäglich den Musikmarkt überschwemmen.

Chassé, (spr. Schasseh), Claude Louis Dominique de, berühmter Sänger an der großen Oper in Paris, aus einem adligen bretagnischen Hause stammend, und im J. 1698 in Rennes geb. In seinem 22. Jahre trat er in die Gardes du corps, und erst als das Law'sche System und ein großer Brand in Rennes seinen Vater vollständig ruinirt hatten, beschloß Ch. aus seiner schönen Baßstimme und seinem mimischen Talente Nutzen zu ziehen, und die Bühne zu betreten. Er debutirte also an der Pariser Oper im J. 1721, und wurde bald der Liebling des Publikums, sowohl durch seinen Gesang wie durch seine vortreffliche Aktion. Im J. 1738 begab er sich nach der Bretagne, in der Hoffnung, daselbst seine Vermögensumstände zu retabliren, trat aber im J. 1742, als er seine Erwartungen getäuscht sah, wieder bei der Oper ein, von der er sich erst im J. 1757 definitiv zurückzog. Gestorben ist er in Paris den 27. Oct. 1786. Eine Sammlung Chansons bachiques von seiner Kompostition ist in Paris erschienen.

Chastellux, (spr. Schastellü), Francois Jean, Marquis de, geb. zu Paris im J. 1734, trat sehr jung in den Militairdienst, machte alle Feldzüge in Deutschland gegen Friedrich den Großen mit, war im J. 1780 in Amerika als Generalmajor in der Armee, die von Rochambeau befehligt wurde, und erhielt, nach Frankreich zurückgekehrt, die Stelle als Gouverneur von Longwi und als Inspecteur der Infanterie; gest. ist er den 28. Oct. 1788. Der sehr gebildete Mann hat alle seine Mußestunden den Künsten und Wissenschaften gewidmet, und wurde auch 1775 in die französische Akademie aufgenommen. Auf Musik Bezügliches hat er folgendes nicht Uninteressante geschrieben: Essai sur l'union de la poésie et de la musique, 1765 (von Ebeling in's Deutsche übersetzt im achten Bande der „Hamburgischen Unterhaltungen", und von Hiller auszugsweise in dessen „Wöchentlichen

Digitized by Google

Nachrichten" Jahrg. 1767); Observations sur un ouvrage intitulé: traité du mélodrame (eine Art Streitschrift, die sich im Mercure de France befindet und in diesem Journal auch wieder verschiedene Polemiken hervorrief); dann übersetzte er auch Algarotti's Saggio sopra l'Opera aus den Italienischen.

Chatzotzeroth, auch Chasosra und Asosra, der Name eines Blasinstrumentes der alten Hebräer, von Luther durch Trompete und Posaune übersetzt. Nach Josephus war es auch eine Art Trompete, aus Silber verfertigt, nicht ganz eine Elle lang, mit einer engen, grad auslaufenden Röhre, aber mit einem kleinen Mundstück und unten einem weitausgehöhlten Schalltrichter.

Chaulieu, (spr. Scholiöh), Charles, geb. zu Paris, den 21. Juni 1788, trat in's Konservatorium und studirte unter Adam und Catel Klavierspielen und Harmonie, erhielt auch in den Jahren 1805 und 1806 in diesen Fächern den ersten Preis. Nach beendeten Studien etablirte er sich in Paris als Musiklehrer und ließ eine Masse Klaviersachen erscheinen, von denen das Meiste, außer einigen Sonaten, in leichter Waare oder in Schulstücken besteht. In das 1834 und 35 herausgekommene Journal le Pianiste hat er einige hübsche Artikel geliefert.

Chavès, (spr. Schawäh), J., gegen 1770 in Montpellier geb., zeigte schon in frühester Kindheit hervorstechende Anlagen für Musik und er erhielt auch Unterricht im Violin- und Klavierspielen. In seinem 15. Jahre schon komponirte er eine große Oper Enée et Lavinie und war in den besten Häusern seines bedeutenden Talentes wegen überhaupt sehr wohl gelitten; eine reiche Erbin verliebte sich in ihn, und nachdem er sie geheirathet hatte, ging er mit ihr nach Paris. Hier angekommen, ergab er sich aber dem Spiel und verlor sein und seiner Frau Vermögen; um nur existiren zu können, mußte er eine Anstellung in einer Notendruckerei annehmen und nebenbei verschaffte er sich einige kleine Einnahmen durch einige Klaviersachen, Romanzen und ein Elementar-Werk: Rudiment de musique par demandes et réponses. Doch war seine Spielwuth unheilbar und nachdem er wieder Alles verloren, was er sich mühsam erworben hatte, ertränkte er sich im J. 1808 in der Seine.

Checchi, (spr. Kekki), N., geb. zu Pisa im J. 1749, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von Gualberto Brunetti und vollendete seine Studien unter Orazio Mei, Kapellmeister an der Kathedrale von Livorno. Dann ließ er sich in genannter Stadt nieder. Er hat viel für die Kirche und auch einige Opern komponirt, darunter l'Eroe cinese. Als Napoleon die italienische Gesellschaft für Wissenschaften und Künste gestiftet hatte, wurde C. Mitglied der musikalischen Section. Er lebte noch in Livorno im J. 1812.

Chefdeville, oder Chédeville, (spr. Schehdewill), Esprit Philippe, war der geschickteste Musette-Spieler in Frankreich. Im J. 1725 wurde er am Orchester der großen Oper in Paris angestellt und im J. 1749 pensionirt, gestorben ist er im J. 1782. Er hat auch für sein Instrument komponirt, z. B. Konzerte, Duos, Tänze. Sein jüngerer Bruder, Nicolas Ch., war ebenfalls ein geschickter Musette-Spieler und Komponist für sein Instrument.

Chein, (spr. Scheng), Louis, geb. zu Beaune um die Mitte des 17. Jahrh., war Kapellmeister an der Kathedrale von Quimpercorentin und war als Kirchenkom-

Digitized by Google

ponist geschätzt. Messen von seiner Komposition sind in den Jahren 1689—91 in Paris erschienen.

Chelard, (spr. Schelahr), Hippolyte André Jean Baptiste, geb. den 1. Febr. 1789 zu Paris. Er ist der Sohn eines Klarinettisten an der Oper und trat im J. 1803 in das Konservatorium, und zwar in eine Violinklasse; später studirte er bei Dourlen und Gossec Komposition und Harmonielehre. Im J. 1811 erhielt er den ersten Kompositions-Preis und ging in Folge dessen auf Staatskosten drei Jahre nach Italien; in Rom studirte er unter Baini und Zingarelli die Kirchenkomposition und in Neapel wandte er sich, von Paisiello unterstützt, dem Theater zu, und schrieb eine komische Oper Casa da vendere, die mit einigen Erfolg im J. 1815 aufgeführt wurde. Zu Ende des J. 1816 war Ch. wieder in Paris, trat in's Orchester der großen Oper und gab Violin-, Gesang- und Kompositionsunterricht. Es dauerte lange, ehe sein glühendster Wunsch, ein größeres Werk an der großen Oper aufgeführt zu sehen, in Erfüllung ging, und erst im J. 1827 erschien sein Macbeth auf der genannten Scene. Rouget de Lisle, der bekannte Dichter und Komponist der Marseillaise, hatte den Text verfaßt, der aber langweilig und kleinlich gefunden wurde; auch die Musik fand, trotz einiger zugestanden gut gearbeiteten Stücke kein besonderes Interesse — kurz die Oper hatte keinen großen Erfolg und verschwand bald von der Bühne. Darüber entrüstet, beschloß Ch. in Deutschland sein Glück zu versuchen; er ging nach München, arbeitete Vieles im „Macbeth" und ließ die Oper im J. 1828 in genannter Stadt aufführen, wo sie einen ungemeinen Erfolg hatte und ihm den Titel eines baierischen Hofkapellmeisters verschaffte; in einigen anderen Städten Deutschlands, wo „Macbeth" auch gegeben wurde, machte er nicht so decidirtes Glück wie in München. Im J. 1829 kehrte Ch. wieder nach Paris zurück und ließ im J. 1830 (den 1. Januar) die komische Oper La table et le logement aufführen, die aber durchaus nicht ansprach. Die Julirevolution trieb ihn wieder nach Deutschland, resp. nach München, zurück, wo er bis in's Jahr 1832 blieb, die Oper „Mitternacht" (eigentlich für's Theatre Ventadour in Paris geschrieben und für München übersetzt), „der Student" (das umgearbeitete Table et logement), und eine Messe, sowie noch einige Chöre und Kantaten, aufführen ließ. In den Jahren 1832 und 33 war er als Kapellmeister der deutschen Oper in London, hatte aber von seiner Stelle nicht die erwarteten Vortheile, da die Unternehmen fallirten; er ging also wieder nach München zurück und ließ dort Ende des Jahres 1835 seine Oper „die Hermannsschlacht" (wohl sein bestes Werk) aufführen. Nach Hummel's Tode erhielt er dessen Stelle als Kapellmeister in Weimar, schrieb daselbst u. A. noch eine Oper „der Seekadet" und wurde vor einigen Jahren pensionirt, nachdem Liszt an seine Stelle gekommen war. Augenblicklich lebt er, wenn wir nicht irren, in Paris. — Ch. ist eben kein origineller Komponist; seine Sachen zeichnen sich alle mehr durch eine geschickte Mache, als durch Eigenthümlichkeit und Bedeutendheit der Gedanken aus und sein Styl ist eine Mischung von französischen, deutschen, auch wohl italienischen Elementen.

Chelleri, (spr. Kelleri), Fortunato, geb. zu Parma im J. 1668 (nach Anderen 1688), wo sein Vater, ein Deutscher mit Namen Keller, als Tonkünstler lebte. Im 15. Jahre schon Waise, nahm den Fortunato sein Oheim mütterlicher Seite,

Digitized by Google

Francesco Maria Bassani, Kapellmeister an der Kathedrale von Piacenza, zu sich, mit der Absicht, ihn zum Juristen zu erziehen. Diesen Plan gab er auf, als er des Neffen außerordentliche Anlagen für Musik gewahrte und unterrichtete diesen auch in den verschiedenen Zweigen der Kunst. Nach drei Jahren war Ch. auch so weit, daß er schon einen Organisten-Posten annehmen nnd würdig ausfüllen konnte, und daß er im Stande war, nach dem bald darauf erfolgten Tode seines Oheims, auf eignen Füßen stehen zu können. Seine erste Oper war La Griselda, welche im J. 1707 in Piacenza aufgeführt wurde und ihm auch den Auftrag verschaffte, für Cremona die Oper der Stagione zu schreiben. Während des Jahres 1709 besuchte er die bedeutendsten Städte Spaniens und vom J. 1710 an versah er während 12 Jahren alle bedeutenden Bühnen Italiens mit Opern, deren letzte Zenobia e Radamisto in Venedig aufgeführt wurde. Im J. 1723 berief ihn der Bischof von Würzburg als Kapellmeister an seinen Hof, und im J. 1725 trat er in gleicher Eigenschaft in die Dienste des Landgrafen von Hessen-Cassel. Das Jahr darauf ging er nach London, wo er zehn Monate blieb und im J. 1731 berief ihn der Nachfolger des Landgrafen, der zugleich König von Schweden war, als Kapellmeister nach Stockholm; das rauhe Klima aber behagte seiner Gesundheit nicht und er erhielt die Erlaubniß mit dem Titel eines Hofrathes nach Cassel zurückzukehren (im J. 1734); hier starb er im J. 1757. Von einigen seiner Opern mögen nun noch die Titel folgen: Il gran Alessandro, la Zenobia in Palmira, l'Atalanta, la Caccia in Etolia, Penelope, Alessandro Severo u. s. w.; außerdem hat er in London eine Sammlung Kantaten und in Cassel Sonaten und Fugen für Orgel und Klavier herausgegeben; außerdem hat er noch viele Kirchenstücke, Trios, Sinfonien, Serenaden und Ouverturen komponirt.

Chelys halten Einige für den griechischen Namen unsrer Laute oder Lyra, nach Anderen ist es die Leyer des Mercur, die Lyra in ihrer Urgestalt, von dem Gotte (der Sage nach) aus einer Schildkrötenschaale (Chelys heißt die Schildkröte) verfertigt, über die er ein Leder spannte, an den Seiten Arme anbrachte und zwischen diese sieben Saiten zog, welche unten an der Schaale und oben an einen Querbalken befestigt waren. Properz nennt sie Lyra testudinea — die schildkrötenförmige Leyer. Im Deutschen wird sie auch öfter Kugelharfe genannt, ihrer Gestalt wegen, und weil sie nach einigen alten Schriftstellern wie eine Harfe und nicht wie eine Cither gespielt wurde.

Chenevillet, (spr. Schenwilljeh), Pierre, Musikmeister und Kanonikus an St. Victor zu Clermont, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. lebend, von dem in den Jahren 1652, 53 und 72 in Paris vierstimmige Messen erschienen sind.

Chenié, (spr. Schenjeh), Marie Pierre, geb. zu Paris den 8. Juni 1773, und gest. den 6. Mai 1832, ließ schon in seinem 16. Jahre eine Messe seiner Komposition aufführen und trat im J. 1795 als Kontrabassist in das Orchester der großen Oper, wo er bis zum Jahre 1820 blieb. Nachher war er beim Orchester der ital. Oper und an der Kapelle des Königs angestellt, nebenbei auf einige Jahre Organist an der Salpétrière, und Professer des Kontrabasses am Konservatorium. Man kennt von ihm außer Romanzen und kleinern Instrumentalstücken Messen, Motetten und andere Kirchensachen.

Cherici, (spr. Keritschi), Sebastiano, bei Bologna im J. 1647 geb., war im J. 1684 ungefähr Kapellmeister an der Kathedrale von Pistoja und dann an der Akademie dello Spirito santo in Ferrara; auch war er Mitglied der philharmonischen Akademie in Bologna. Man hat von ihm: Harmonia di divoti concerti a 2 e 3 voci, con Violini e senza, Bologna 1698; Motetti sagri a 2 e 3 voci, con Violini e senza, Bologna 1695 und 1700; Componimenti da camera a due voci, Bologna 1688.

Chéron, (spr. Scherong), Augustin Athanase, geb. den 26. Febr. 1760 zu Guyancourt (Departement Seine-et-Oise), ein geschätzter Bassist an der Oper in Paris, debutirte im J. 1779 und zog sich im J. 1802 von der Bühne zurück. Gestorben ist er zu Versailles den 5. Novbr. 1829. — Seine Frau, Anne, geborene Cameroy (spr. Kam'roa), geb. im J. 1767 in einem Dorfe bei Paris, war eine gute Sängerin und ebenfalls an der großen Oper in Paris engagirt, wo sie unter dem Namen Dozon (spr. Dosong) im J. 1784 auftrat. Den Chéron heirathete sie im J. 1786 und von der Bühne zog sie sich ihrer schwächlichen Gesundheit wegen schon im J. 1800 zurück.

Cherubini, (spr. Kerubini), Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore, einer der Großwürdenträger im Reiche der Tonkunst, der wie Haydn, Mozart und Beethoven, der musikalischen Weltliteratur angehört und dessen Genius, die Schranken der Nationalität durchbrechend, in den Musikstaaten Deutschland, Italien und Frankreich gleiches Bürcherrecht sich erworben hat. Er wurde geboren zu Florenz den 8. Septbr. 1760 und erhielt schon sehr frühzeitig musikalischen Unterricht, so im neunten Jahre von Bartolomeo und Alessandro Felici und nach deren Tode von Pietro Bizarro und Giuseppe Castrucci. Seine Fortschritte waren so schnell und bedeutend, daß schon in seinem dreizehnten Jahre eine Messe und ein Intermezzo seiner Komposition öffentlich aufgeführt und mit ungemeinem Beifall aufgenommen wurden, und daß auch der Großherzog Leopold von Toskana (nachheriger Kaiser Leopold II.), auf ihn aufmerksam geworden, ihm eine Pension aussetzte, damit er bei Sarti in Bologna seine Studien vollenden konnte. Bei dem genannten vortrefflichen Meister arbeitete er vier Jahre (von 1778—82) und errang sich jene tiefen Kenntnisse, welche allen seinen spätern Werken den Stempel der Gediegenheit so unwiderleglich aufdrücken. Auch erwarb er sich die Zuneigung des Meister Sarti in so hohem Grade, daß er ihm in seinen eigenen Werken manches blos Angelegte zur Ausführung und Vollendung übertrug. Noch ehe er die Schule ganz verließ, debutirte er in Alessandria mit seiner Erstlingsoper Quinto Fabio, die ihm Namen und von mehreren bedeutenden Bühnen, z. B. Livorno, Mantua, Florenz und Rom, Aufträge für fernere Opern verschaffte. So schrieb er bis zum J. 1784 noch: Adriano in Siria; Armida; Messenzio; la Sposa di tre, marito di nessuna; Alessandro nell' Indie; und i viaggiatori felici. Im J. 1784 ging er, ermuthigt durch seine italienischen Erfolge, nach England, und schrieb in London la finta Principessa (Opera buffa) und die ernste Oper Giulio Sabino, so wie mehrere Einlagstücke in den Marchese di Tulipano von Paisiello. Im J. 1786 ging Ch. nach Paris in der Absicht, sich dort zu fixiren, wurde aber bald darauf nach Turin berufen, wo er seine Ifigenia in Aulide schrieb, die einen ungemeinen Erfolg hatte. Nachdem er

Digitized by Google

während des Jahres 1787 wieder in London gelebt hatte, kam er im J. 1788 definitiv nach Paris, und hier war es, wo mit seiner ersten französischen Oper: Démophoon, ein Wendepunkt in seinem Produciren eintrat. Hatte er bisher ziemlich treu der italienischen Weise gemäß gearbeitet, und war er in der Bahn eines Sarti, Paisiello und Cimarosa fortgewandelt, so wurde jetzt seine Manier, angeregt durch die nähere Bekanntschaft mit den Meisterwerken Haydn's und Mozart's, eine breitere, großartigere: die Intentionen wurden tiefer, die Harmonie gestaltete sich kühner, und die Instrumentation reichhaltiger. Noch mehr trat dies Alles in der 1791 aufgeführten Lodoiska hervor, die einen ungeheuren Enthusiasmus erregte, so daß nach jeder einzelnen Nummer das Publikum sich erhob, und dem Komponisten ein stürmisches Bravo zurief. Man kann wohl sagen, daß mit dieser Oper die dramatische Komposition in Frankreich eine Umwälzung erlitt, deren Bewegung noch bis heutigen Tages nachzittert. — Bis zum J. 1805 erschienen folgende Opern von Ch.: Elisa, ou le voyage du mont Bernard, 1794, welche wegen ihres langweiligen Textes eine mindere Wirkung hervorbrachte); il Perrucchiere, 1796, (wahrscheinlich ein älteres, überarbeitetes Intermezzo), Medée, 1797, (eins seiner großartigsten, abgeschlossensten Werke); l'hôtellerie portugaise, 1798; die Operetten: la Punition, und la Prisonnière, (die letztere mit Boieldieu gemeinschaftlich) 1799; les deux Journées, (zu deutsch gewöhnlich: der Wasserträger), 1800, jenes allbekannte, erhabene Meisterwerk; zu Ende desselben Jahres mit Mehul gemeinschaftlich Epicure; Anacreon, 1803; Achille à Scyros, 1804, ein Ballet, und in seiner Art ein Meisterwerk. Im J. 1805 wurde Ch. vom damaligen Hoftheater-Direktor Freiherrn von Braun nach Wien eingeladen; gern ging er dahin, denn er traf ja dort seinen allverehrten „Vater Haydn", den geistesverwandten Beethoven und so viele wackere Meister überhaupt. Die Frucht seines Aufenthaltes in der Kaiserstadt war die Oper Faniska, die von allen Kennern ungemein gepriesen, vom Publikum aber für zu unfaßlich gehalten wurde. Nach dem Ausbruch des französisch-österreichischen Krieges kehrte Ch. wieder nach Paris zurück und lebte sehr zurückgezogen, denn merkwürdigerweise konnte er sich nie die Zuneigung Napoleon's gewinnen, der mehr den weichlichen Paisiello u. s. w. liebte, und den Mann, den ganz Europa verehrte, in der dürftigen Stellung eines Inspektors am Konservatorium beließ. Diese Zurücksetzung und Abneigung von Seiten des Machthabers, die selbst dann nicht aufhörte, als Ch. auf Zureden seiner Freunde für das Theater in den Tuilerien seine einaktige Oper Pygmalion (mit der Hauptrolle für Crescentini) geschrieben und dem Kaiser Zufriedenheit sozusagen abgezwungen hatte, bewog ihn zu der schon erwähnten Zurückgezogenheit. Auf dem Schlosse des Prinzen von Chimay in der Nähe von Paris lebend, bekümmerte er sich wenig um das Treiben der Welt, machte botanische Studien, und kam vor allen Dingen auf die Kirchenkomposition, die nachher ihm Hauptsache blieb, und seinen Ruhm als einen der erhabensten Tondichter erst recht consolidirte. Nur dann und wann noch ließ er seine Weisen von der Bühne herab erschallen, z. B. in der einaktigen komischen Oper le Crescendo (1810), in den Abencerrages (1813) und in den Gelegenheitsopern: Blanche de Provence und Bayard, ou le siège de Mézières, (die er mit Isouard, Berton, Paër, Boieldieu, Catel und Kreutzer gemeinschaftlich arbeitete). — Nach der definitiven Rückkehr der Bourbons wurde er

Digitized by Google

Professor der Komposition am Konservatorium, und 1822 Direktor der Anstalt; auch war er an Martini's Stelle Surintendant der Musik des Königs geworden, und dieser Posten namentlich legte ihm die Verpflichtung auf, viele Kirchenmusiken zu schreiben. Noch einmal in hohem Alter betrat er im J. 1833 mit einer Oper Ali Baba die Bretter, die die Welt bedeuten, und zeigte darin noch eine seltene Frische der Empfindung und eine, trotz des Greisenhauptes, glühende Einbildungskraft. Dieser Oper ist eine ältere Partitur Koukourgi zu Grunde gelegt; doch ist Vieles davon retouchirt und noch Mehreres neu erfunden; daß die Oper keinen großen Eindruck auf die Masse hervorbringen konnte, ist natürlich, besonders wenn man bedenkt, in wie ganz andere Bahnen die Oper durch Rossini und seine Nachahmer gedrängt war. — Gestorben ist der große Meister Cherubini am 15. März 1842 zu Paris. — Der Vollständigkeit wegen wollen wir nun noch einige seiner Kirchenkompositionen und sonstigen Werke nachtragen: Credo für 8 reale Stimmen (Manuscript), große Litanei, Motetten (Manuscript), 4 Messen (auch mehrere unedirte, für die königl. Kapelle geschrieben), ein Requiem für gemischten Chor und eins für dreistimmigen Männerchor; viele kleinere Kirchenstücke aller Art, z. B. Ave verum, Iste Dies, Lauda Sion, Ave Maria, Pater noster, Laudate Dominum u. s. w., dann Kantaten (z. B. Chant sur la mort de Jos. Haydn, Trauerkantate auf den Tod des General Hoche), Romanzen, zweistimmige Nocturnen mit Pianofortebegleitung, Kanons, 3 Streichquartetten, eine Sinfonie und Ouverture für die philharmonische Gesellschaft in London; dann hat er im J. 1835 ein Lehrbuch des Kontrapunktes und der Fuge herausgegeben, sich an der Gesangschule des Konservatoriums betheiligt, und zu den Uebungsstücken in den Violin- und Violoncellschulen der genannten Anstalt die Begleitung geschrieben. — Sein Styl charakterisirt sich durch den höchsten Adel und durch eine wunderbare Schärfe und Prägnanz der Gedanken; in der kunstvollen Combination ist er den Größten ebenbürtig, und man kann fast sagen, daß er in seinen Opern bisweilen zum Schaden der Situation zu viel und tief gearbeitet, und jene Art der musikalischen Dekorationsmalerei verschmäht hat, die für dramatische Kompositionen unumgänglich nöthig ist. Die süße, weichliche Melodik ist nicht sehr ausgeprägt in seinen Sachen; seine Weisen wollen im Verein mit den zu Grunde liegenden Harmonien goutirt werden, und machen keine Ansprüche darauf, das Ohr oberflächlich zu reizen. Im Ganzen kann man sagen, daß Ch. mehr Kraft als Lieblichkeit, mehr glänzende Lebendigkeit als Innigkeit und mehr Pathos als Sentimentalität besitzt.

Chevalet, (spr. Schwaleh), ist der französische Name für den Steg auf den Geiginstrumenten; s. Steg und Geige.

Chevalier, (spr. Schwaljeh), Kammermusikus Heinrichs IV. und Ludwigs XIII., spielte Violine und die sogenannte Quinte oder Bastard-Viole, und hat viele Ballete komponirt, deren Titel sich in einem Manuscript von Michel Henry, einem der 24 Violons de la grande bande de Louis XIII., auf der Pariser Bibliothek befinden, und die Fétis auch in seiner Biographie universelle mitgetheilt hat.

Chevalier, (spr. Schwaljeh), [....], in den neunziger Jahren des vor. Jahrh. Schauspieler am französischen Theater in Hamburg, und auch Komponist von damals beliebten Operetten, Singspielen, Intermezzi u. s. w. Seine Frau war in Hamburg

erste Sängerin, nachdem sie vorher in Paris an der italienischen Oper mit Beifall aufgetreten war, und ging von ersterer Stadt mit ihrem Manne im J. 1798 nach Petersburg, wo sie bis zum Tode des Kaisers Paul, dessen Geliebte sie war, sehr viel Epoche machte. Nachher ging sie nach Frankreich zurück, sang auf der Durchreise durch Deutschland auf mehreren der bedeutenderen Bühnen, und beschloß ihre Tage auf einem Landgute, das sie sich in der Nähe von Paris gekauft hatte.

Chevilles, (spr. Schewill'), heißen auf Französisch die Wirbel zum Aufziehen der Saiten einer Geige, Guitarre, eines Violoncello u. s. w.

Chevrotement, s. Bockstriller.

Chevroter, (spr. schewroteh), einen Bockstriller schlagen, meckern statt trillern.

Chiarelli, (spr. Kiarelli), Andrea, Lautenspieler, geb. zu Messina um das J. 1675, bildete sich in Rom und Neapel aus, und erregte allgemeine Bewunderung durch seine Virtuosität auf der Arciliuto. Dann beschäftigte er sich auch mit der Fabrikation von Theorben und Lauten, und brachte an diesem Instrumente viele Verbesserungen an. Leider starb er schon in seinem 24. Jahre, 1699. Man hat von seiner Komposition: Suonate musicali di violini, organo, violine ed arciliuto, Neapel 1696.

Chiarini, (spr. Kiarini), Pietro, guter Klavierspieler und Komponist, hat sich in Italien durch einige Opern bekannt gemacht, z. B. Achille in Sciro, Statira, Argenide. Er war in Brescia im J. 1717 geb.

Chiaula, (spr. Kiaula), Mauro, ein Benediktiner und Kirchenkomponist, geb. zu Palermo um die Mitte des 16. Jahrh., und gest. im J. 1600. Man kennt von seiner Komposition: Sacrae cantiones, quae octo tum vocibus, tum variis instrumentis concini possunt, Venedig 1590.

Chiavacci, (spr. Kiawatschi), Vincenzo, geb. zu Rom um 1757, hat seit dem J. 1783 in Italien mehrere Opern aufführen lassen, z. B. Alessandro nell' Indie, il filosofo impostore, i quattro parti del Mondo. Außerdem hat er auch im J. 1799 in Wien XII. Ariette per il Cembalo und 3 Rondo's aus seinen Opern herausgegeben. Im J. 1801 war Ch. Direktor der Opera buffa in Warschau. Seine Frau, Clementine Ch., war Sängerin und zu verschiedenen Zeiten in Mailand engagirt.

Chiave, (spr. Kiawe), ist der ital. Name für Schlüssel (s. d.).

Child, (spr. Tscheild), William, geb. zu Bristol im J. 1605, wurde 1631 Baccalaureus der Musik zu Oxford, 5 Jahre darauf Organist an der St. Georgs-Kapelle in Windsor und an der königl. Kapelle in Whitehall; nach der Restauration wurde er an der Kapelle Karl's II. als Singmeister angestellt, und im J. 1663 wurde er Doktor der Musik; gest. ist er zu London im J. 1696. Von seinen Kompositionen kennt man: Psalmen, Anthems, Catches u. s. w., die sich in verschiedenen Sammlungen befinden, z. B. in Boyce's Cathedral Music, in Smith's Musica antiqua, in Hilton's Sammlung von Catches.

Chinelli, (spr. Kinelli), Giovanni Battista, ein ital. Komponist, über dessen Lebensumstände alle Nachrichten fehlen, und von dem Walther Messen, Motetten, Antiphonen und Madrigale in seinem musikalischen Lexicon anführt.

Chiochetti, (spr. Kioketti), Pietro Vincenzo, ein Komponist, zu Lucca am

Digitized by Google

Ende des 17. Jahrh. geb., hat im J. 1719 zu Ancona die Oper: l'Ingratitudine castigata, ossia l'Alarico, und im J. 1729 zu Venedig ein Oratorium: la Circoncisione, aufführen lassen.

Chiroplast, Handbildner, eine von J. B. Logier erfundene Maschine, die dazu dienen soll, dem angehenden Fortepianospieler eine richtige und feste Haltung der Hand, und einen sichern Anschlag anzugewöhnen. Sie besteht zunächst aus einem sogenannten Stellungsrahmen, welcher zwei Stäbe bildet, die dergestalt in paralleler Richtung über einander vor der ganzen Klaviatur hinlaufen, daß die Hände bequem dazwischen gesteckt, und darin ohne anzustoßen, horizontal nach allen Gegenden der Klaviatur hin, nie aber gehoben, perpendiculär bewegt werden können. An ihren Enden sind diese Stäbe in zwei sogenannte, mittels Scharnieren bewegliche, hölzerne Backen befestigt, und können, nach Maßgabe der Stärke des hintern Theiles der Hand und des Vorderarms durch Schrauben, welche durch den Ober- und Untertheil der Backen gehen, eng oder weit gestellt werden. Der mit den Stäben befestigte Backen ist beweglich, und kann durch Schrauben verlängert werden. An seiner innern Seite befindet sich eine kleine Messingplatte mit einem viereckigen und einem runden Loche. In diese reicht eine ungefähr anderthalb bis zwei Zoll im Umfang starke Messingstange, die ihrer ganzen Länge nach in zwei Theile zerfällt, der eine von etwa drei Zoll mit einem runden Zapfen, der in jenes runde Loch paßt, und der andere, der die ganze übrige Länge der Stange beschreibt, mit einem viereckigen Zapfen, der in jenes viereckige Loch paßt. Beide Theile werden durch eine starke, zwei Zoll lange Schraube mit einander verbunden, so daß sie mittels derselben verlängert oder verkürzt werden können, damit die ganze Maschine, oder eigentlich nur der Stellungsrahmen, über jede Klaviatur paßt, mag der Raum zwischen den Seitenwänden derselben, zwischen welche die Maschine mittels jener Backen und Schrauben gestellt wird, enger oder weiter sein. In jener Hauptstange nun befinden sich zwei aus Messing verfertigte Handsteller (auch Handleiter) oder Fingerführer, die in einer Rinne der Stange hin- und hergeschoben werden können, um sie über jede beliebige Oktave, in der gerade gespielt werden soll, stellen zu können. Sie bilden eine Art offene Scheide für die fünf Finger jeder Hand, so daß, wenn man die Hand durch den Rahmen und die Finger in die Scheiden der Handsteller steckt, unter jedem Finger einer der Untertasten, wie dieselben neben einander liegen, dergestalt befindlich ist, daß die Finger die dazwischen liegenden Obertasten noch bequem anschlagen können. Oberhalb der Handführer, die gleichsam zwei halb nach innen gebogenen Händen ähnlich sehen, ist endlich noch ein langer, nach unten gebogener Messingdraht angebracht, der mit seinen untern Enden in die Außenseite des Handgelenkes (wo die Hand mit dem Unterarme verbunden ist) eingreift, und verhindert, daß die Hand eine andere, als die nöthige auswärts liegende Haltung bekommen kann. — Die Maschine ist ganz von Messing gearbeitet und darum etwas theuer; wohlfeiler stellte Franz Stöpel einen Chiroplast von Holz her (mit einigen kleinen Veränderungen) und Kalkbrenner beschränkte bei seinem Handleiter die Maschine nur auf die eine (vor der Klaviatur liegende) Stange von Holz, die mittels Schrauben und Backen zwischen die Seitenwände der Klaviatur gespannt wird, und unter welcher, oder je nach Bedürfniß auch über welcher die Hände beim Spielen liegen, um ein falsches

Digitized by Google

Zutief- oder Zuhochhalten der Hände zu verhüten. Vermittels des Handleiters kann man größere Tonstücke spielen, während der Chiroplast nur Uebungen im Umfang von 5 Tönen gestattet. Man ist heutzutage von der Benutzung aller derartiger Maschinen zurück gekommen, und glaubt mit Recht, daß die Aufmerksamkeit eines guten Lehrers, und die von der Natur zum Klavierspielen gut angelegte Hand des zu Unterweisenden mehr Garantie geben, als alle Handleiter und Chiroplasten. Manche wollen sogar behaupten, daß durch die Maschinen wohl eine richtige Handhaltung erzielt wird, daß aber eine gewisse Steifheit des Armes sehr oft sich als Resultat ergiebt.

Chitarra, (spr. Kitarra), der ital. Name für die Guitarre, s. d.

Chitarra col' arco, Bogenguitarre, s. Guitarre d'amour.

Chladni, Ernst Florenz Friedrich, eigentlich Chladenius, der berühmte Begründer der Akustik als Wissenschaft, der Entdecker der Klangfiguren und Erfinder des Clavicylinder und Euphon (s. d.), geb. den 30. Nov. 1756 zu Wittenberg, wo sein Vater Professor der Rechte war. Er erhielt seine gelehrte Bildung zuerst auf der Fürstenschule zu Grimma, und dann auf den Universitäten Wittenberg und Leipzig, von welchen letztern er im J. 1781 zum Doktor der Philosophie und 1782 zum Doktor der Rechte ernannt wurde. Nach dem Tode seines Vaters gab er die Rechtswissenschaft, die er überhaupt nur diesem zuliebe betrieben hatte, gänzlich auf, und widmete sich dem Studium der Naturwissenschaften. Die Musik, der er von früher Jugend an innig zugethan war, in der er aber erst in seinem 19. Jahre (und noch sehr gegen den Willen seines strengen Vaters) Unterricht erhielt, war es, die bei seinen physikalischen Untersuchungen seine größte Aufmerksamkeit auf sich zog. Unablässige Beobachtungen über die Schwingungsarten und Tonverhältnisse von ganzen Flächen bei elastischen Körpern, deren Resultate er in seiner „Theorie des Klanges", Leipzig 1787 (einem bis zu Ch. noch sehr mangelhaft bebauten Felde) veröffentlichte, führten ihn auch auf die Idee seines „Euphon", dessen Konstruktion im J. 1790 vollendet war, und das allgemeines Aufsehen machte. Um sein Instrument hören zu lassen, machte er in den Jahren 1791—93 eine Reise nach Dresden, Berlin, Hamburg und Kopenhagen, und verfaßte auch in dieser Zeit eine Abhandlung „über die Längentöne einer Saite" (s. Berliner musikalische Monatsschrift, Augustheft 1792). Auf einer zweiten Reise, die er im J. 1795 antrat, gab er sein drittes Werk „über die Longitudinalschwingungen der Saiten und Stücke" zu Erfurt (1796) heraus, und in Berlin (1797) seine „Beiträge zur Beförderung eines bessern Vortrags der Klanglehre" (in den Schriften der Berliner naturforschenden Freunde), und die „Beiträge zu Gerber's Tonkünstler-Lexicon" (im zweiten Stück von Koch's Journal der Tonkunst). Nachdem er wiederum Hamburg und Kopenhagen besucht hatte, kehrte er im Juni des Jahres 1797 nach Wittenberg zurück, ging aber von da im Sept. desselben Jahres über Dresden und Prag nach Wien. 1798 verblieb er in Wittenberg mit der Abfassung akustischer Schriften und der Konstruktion eines verbesserten Euphon beschäftigt. Im Winter 1799 hielt er in Berlin öffentliche Vorlesungen über die Theorie des Klanges, und erfand den berühmten Clavicylinder, mit dem er nachmals eine zehnjährige große Reise durch Deutschland, Italien, Frankreich, Holland, Rußland und Dänemark machte, überall

Digitized by Google

Vorlesungen über akustische, physikalische und musikalische Gegenstände haltend, und daneben für Zeitschriften Beiträge akustischen Inhalts liefernd, (namentlich in der Leipziger allg. mus. Zeitung). 1812 kehrte er nach seiner Vaterstadt zurück, blieb daselbst erst einige Zeit in Ruhe, (immer aber mit Versuchen und schriftstellerischen Arbeiten beschäftigt), und setzte dann von Neuem seine gelehrten Wanderungen fort, bis ihn in Breslau in der Nacht vom 3. auf den 4. April des Jahres 1827 der Tod abrief. — Von seinen vielen Schriften sind als vorzüglich noch anzuführen: „die Akustik", Leipzig 1802, (sein bestes Werk), von welchem er auf den Wunsch des Kaisers Napoleon im J. 1810 auch eine französische Uebersetzung veranstaltete; daran schließen sich die „Neuen Beiträge zur Akustik", Leipzig 1817, und die „Beiträge zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau", Leipzig 1822. Es ist selbstverständlich, daß Ch. vieler gelehrten Gesellschaften und Akademien Mitglied gewesen ist.

Chollet, (spr. Scholleh), Jean Baptiste Marie, Sohn eines Choristen an der großen Oper in Paris, geb. daselbst den 20. Mai 1798, kam im J. 1806 in's Konservatorium und studirte Gesang und Violinspiel, ging von 1815—18 als Chorist an mehrere Pariser Theater. Nach dieser Zeit war er bei Provinztheatern engagirt, 1825 in Brüssel und 1826 an der Opera-comique in Paris, (wo z. B. Herold seinen „Zampa" für ihn schrieb). 1832 war er wieder in Brüssel, 1834 in Haag, und das Jahr darauf wieder an der Opera-comique in Paris. Ob er in diesem Augenblick noch lebt, haben wir nicht in Erfahrung bringen können. — Seine Stimme war ein tiefer Tenor von vieler Kraft und Schönheit, aber seine Gesangstechnik in manchen Beziehungen mangelhaft; dabei hatte indeß sein Vortrag viel Lebendigkeit, wenn auch sein Styl nicht immer ganz geschmackvoll war.

Chopin, (spr. Schopeng), Frederic François, einer der berühmtesten Klaviervirtuosen der neuesten Zeit und eigenthümlichsten Komponisten für sein Instrument, geb. im J. 1810 zu Zelazowawola bei Warschau. Den ersten Musik- und resp. Pianoforteunterricht erhielt er von einem alten Böhmen, Namens Zywni, und später studirte er unter Elsner, dem Direktor des Warschauer Konservatoriums, die Komposition; die letzte Ausbildung im Pianofortespielen und die ganz eigenthümliche Richtung desselben verdankte er ganz sich selber; er folgte keinem größern Meister entschieden, sondern bildete sich aus den verschiedenen Manieren der verschiedenen Klavierspieler seine eigene Manier, und wußte das, was er auf öftern Reisen in Deutschland und Böhmen von Virtuosenleistungen hörte, für seine Individualität zu verarbeiten und umzuformen. Er selbst trat als Konzertspieler erst im J. 1831 auf, nachdem die polnische Revolution ihn aus seinem Vaterlande vertrieben hatte, und erregte in München und Wien Sensation; sein eigentlicher europäischer Ruf ging aber erst von Paris aus, wohin er nach seinen ersten Erfolgen in Deutschland gegangen war. Dieser europäische Ruf ist aber nicht dahin zu verstehen, als habe Ch. viele Kunstreisen gemacht und sich in vielen Städten hören lassen; — nein, er hat mit geringen Ausnahmen Paris fast gar nicht verlassen, und nur in Salons gespielt, oder vielleicht jedes Jahr ein Konzert gegeben. Daß ihn in der Metropole des Luxus und Vergnügens, der Angehörige aller Nationen alljährlich zuströmen, dennoch viele Fremde gehört haben, ist natürlich, und diese, so wie seine Kompositionen, verbreiteten

Digitized by Google

seinen Ruhm über die Welt. Die Carriere als reisender Virtuos wurde ihm auch ohnedies durch seine immerwährend sehr schwächliche Gesundheit untersagt; letztere hat ihn auch kein hohes Alter erreichen lassen, denn schon im Oct. des Jahres 1849 ist er in Paris gestorben. — Sein Spiel war selbst nach dem Urtheile seiner Gegner aus der alten Schule bis in's Kleinste vollkommen ausgebildet, und besonders war es sein Anschlag, der Alles bezauberte; nur war sein Ton etwas klein, und darum für den Konzertsaal, namentlich bei Stücken mit Orchesterbegleitung, nicht ganz ausreichend. Ueberhaupt war er Salon-Spieler par excellence, seine durchaus feine und distinguirte Vortragsmanier paßte nicht für den Konzertsaal, den offenen Markt der Virtuosen-Forcetouren, er war zu elegant, um nicht exclusiv sein zu müssen, und sein Wesen hatte nichts Blendendes für die Masse, aber ungemein viel Anziehendes für den Einzelnen. Was nun seine Kompositionen betrifft, so sind sie vor allen Dingen interessant dadurch, daß sich in ihnen das sarmatische Naturell Ch's. vollkommen ausspricht; Wildheit und stilles Brüten, Ausgelassenheit und zarte Schwärmerei, jähes Aufflackern und ermüdetes Zusammensinken — alle diese Gegensätze gehen mehr oder weniger unvermittelt neben einander her, und bedingen jene besondere Rhythmik und Harmonik, welche auf Viele einen so großen Eindruck ausübt. Daraus geht auch hervor, daß Ch. nicht die Stetigkeit in der Entwicklung und Fortführung eines Gedankens hatte, wie sie zu einer größern Form nothwendig ist, und daß er sich nicht als ein Komponist nach strengem Schulbegriffe darstellt, der einen Hauptgedanken längere Zeit festhalten, aus ihm Nebenmotive entspringen, diese beiden sich einander durchdringen, umschlingen läßt u. s. w., — der überhaupt regelrecht kombiniren kann. Man hat aus diesem Grunde bei seinen kleinern Arbeiten immer mehr den Eindruck eines fertigen, abgeschlossenen Ganzen, als bei den größeren, welche oft etwas geflickt aussehen, und die Genirtheit des Verfassers im sogenannten Arbeiten bekunden. Doch mag auch der Musiker mancherlei an Ch's. Kompositionen auszusetzen haben, der Klavierspieler speciell wird sich immer von ihnen angezogen fühlen müssen, indem er eine Menge neuer und interessanter Effekte und originelle Vorwürfe für seine Studien darin findet. — Ein thematisches Verzeichniß von sämmtlichen Ch'schen Werken, die in Konzerten, Rondo's, Variationen, Nocturnen, Mazurken, Balladen, Walzern, Etuden, Scherzo's, Präludien, einer Sonate, einem Trio u. s. w. bestehen, ist bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen.

Chor, (griech. χορός, lat. Chorus, ital. Coro, franz. Choeur, spr. Köhr), hieß ursprünglich bei den Alten eine Anzahl Sänger und Tänzer, die bei festlichen Gelegenheiten den Pomp und das Feierliche derselben erhöhen mußten; auch bei den Tragödien und Komödien war der Chor ein wesentlicher Bestandtheil, dessen nähere Bestimmung aber nicht hierher gehört. In der Musik versteht man unter Chor zunächst eine Vereinigung von Personen zum Vortrag eines Gesangstückes mit oder ohne Instrumentalbegleitung. Je nach den Stimmen-Bestandtheilen, aus denen ein Chor zusammengesetzt ist, kann er sein: Männerchor, der aus lauter männlichen Stimmen (Tenören, Bässen), Frauenchor, der aus nur weiblichen Stimmen (Sopranen, Alten) besteht, und gemischter (vollständiger) Chor, bei dem alle vier menschlichen Stimmgattungen vertreten sind, er also aus Sopranen, Alten, Tenören und Bässen

Digitized by Google

besteht. Jede einzelne dieser Stimmgattungen kann wieder in Unterabtheilungen zerfallen, je nach der Stimmigkeit eines auszuführenden Tonsatzes, und es kann der Sopran in den ersten und zweiten, der Alt in den ersten und zweiten u. s. w. eingetheilt werden. Am häufigsten versteht man unter Chor das Musikstück selbst, welches bestimmt ist, von einem Vereine von Sängern vorgetragen zu werden; man wendet es an, um den Gefühlsausdruck einer Gesammtheit zu geben; theilt sich diese Gesammtheit in verschiedene Gefühlsäußerungen, so entstehen Doppelchöre, auch drei- und vierfache Chöre. In Betreff der äußern Form sind die Chöre bald mehr- bald weniger stimmig, ja es giebt sogar einstimmige Chöre, z. B. der Chor der Jungfrauen in Händel's Samson; zweistimmige Chöre sind in den Opern nichts Seltenes. Am häufigsten sind natürlich die vierstimmigen Chöre, weil der vierstimmige Satz überhaupt die vier Gattungen der Menschenstimme erstens zuläßt, und dann auch weil er für die Vollständigkeit der Harmonien der geeignetste ist. Der Styl in den Chören kann ein freier oder gebundener sein; letzterer wird für die Zwecke der Kirche zumeist, und ersterer für die Oper oder sonstige weltliche Zwecke angewendet. Daß die Chöre auch mit Instrumentalbegleitung versehen sein können, haben wir schon oben angedeutet; diese Begleitung kann nun eine bloß die einzelnen Stimmen verstärkende sein, oder sie ist eine selbstständige. Die den Chören zu Grunde liegenden Texte müssen einfach, gedrängt und kurz gefaßt sein, eben so wie die musikalische Wiedergabe der Worte in einfacher Weise, ohne melodische Zierrathen und technische Schwierigkeiten geschehen muß. — Die Geschichte des Chorgesangs reicht bis in die grauesten Zeiten des Alterthums zurück; die Hebräer, Griechen, Römer u. s. w. sangen bei gemeinschaftlicher Gottesverehrung, bei Festen und Gelagen, vor der Schlacht u. s. w. im Chore; doch muß man dabei an keine Harmonie in unserm Sinne denken, sondern nur an einen einfachen melodischen Gesang im Einklang oder der Oktave. Der mehrstimmige Chorgesang kam nachweislich erst im 10. Jahrh. nach Chr. Geb., zur Zeit Hucbald's auf; einen besondern Einfluß auf die Ausbildung desselben übte die Einführung der Mensuralmusik im 13. Jahrh. aus, und im Anfang des 14. Jahrh. zur Zeit des Johannes de Muris, finden wir den Figuralgesang schon in ziemlich vollkommener Gestalt und sehr verbreitet. Noch mehr wurde der mehrstimmige Gesang durch die niederländische Schule und durch die von derselben ausgehende Vervollkommnung des künstlichen Kontrapunktes vervollkommnet; die Bestrebungen Palestrina's brachten ihn von der Verkünstelung zum natürlichen Ausdruck und zur natürlichen Würde wieder zurück. Durch Luther wurde der Chorgesang dadurch gewissermaßen in's Volk übergeleitet, daß er den Choralgesang abtrennte, und die Gemeinde daran Theil nehmen ließ, während früher in der Kirche nur von Sängern ex prefesso gesungen wurde. Mit der Entstehung und Ausbildung der Oper kam der Chorgesang auch auf's Theater, und gestaltete sich dadurch freier und beweglicher. Die allerhöchste Stufe hat wohl der Chorgesang durch Bach und Händel erstiegen, welche mit der Erhabenheit des Stile a capella die Leichtigkeit und Anmuth des Stile concertante vereinigten; der Händel-Bach'sche Chorstyl ist in der Kirche der herrschende und bisher unerreicht mustergiltige geblieben. — Noch sind einiger anderen Bedeutungen des Wortes Chor zu erwähnen: Eine Vereinigung von Instrumentisten wird ebenso wie eine von Sängern ein Chor

Digitized by Google

genannt, und man nennt z. E. ein kleines Orchester ein Musikchor. Innerhalb des Orchesters werden wieder die Hauptabtheilungen der Instrumente nach ihren Gattungsbegriffen Chöre genannt; man spricht daher vom Chor der Streich- und Blasinstrumente; letztere werden wieder in das Chor der Holz- und in das der Blech- oder Messinginstrumente geschieden. Bei Militair-Musikchören spricht man von Hautboisten- (Hoboisten-) Chören, wenn die Zusammensetzung zumeist aus Holzblasinstrumenten besteht, und von Trompeter- und Hornisten-Chören, wenn ausschließlich Blechinstrumente zusammengestellt sind. — Ferner heißt Chor bei Klavierinstrumenten die Anzahl gleichgestimmter Saiten, welche durch eine einzige Taste angeschlagen werden; ein Pianoforte ist daher zwei- drei- oder mehrchörig, wenn zwei, drei oder mehrere Saiten für einen und denselben Ton bestimmt sind, und mit einem Hammer angeschlagen werden. In demselben Sinne nennt man auch im Allgemeinen sämmtliche zu ein und derselben Taste gehörende Pfeifen der Orgelregister ein Chor, Pfeifenchor; im Besondern werden die zu einer Taste gehörenden Pfeifen der Orgelmixturen Chöre genannt. — Endlich wird auch der Ausdruck „Chor" für den Raum in der Kirche gebraucht, innerhalb desselben sich die Orgel befindet und die Kirchenmusiken aufgeführt werden.

Choral, (lat. Cantus firmus, ital. Corale oder Canto fermo, franz. Plain-Chant, [spr. Pläng-Schang]), ist die Melodie, nach welcher die geistlichen Lieder beim öffentlichen Gottesdienste von der Gemeinde gesungen werden. Sie besteht aus lauter einfachen, sich langsam fortbewegenden melodischen Hauptnoten, die weder mit Nebennoten verziert, noch in genau abgemessenem Zeitmaße vorgetragen werden, auch keine metrischen Unterschiede (d. h. Unterschiede in Längen und Kürzen der Noten nach den verschiedenen Silben) zeigen. Als die Erfinder des Chorals wird von Einigen der Bischof Hilarius von Poitiers (um 350), nach Andern der heil. Ambrosius, Bischof zu Mailand (um 380) angegeben; höchst wahrscheinlich ist aber der Choral viel älter. Gregor der Große ließ eine Verbesserung eintreten, indem er zu den von Ambrosius angenommenen vier authentischen Tonarten noch vier plagalische hinzusetzte, und alle melismatischen Dehnungen entfernte. Der Gregorianische Gesang blieb auch lange Zeit, trotz mancher Abweichungen an verschiedenen Orten, der kirchlich herrschende, und man nannte ihn Cantus choralis oder Cantus firmus — den Gesang in festen, gleichen Noten, was die Franzosen mit Plain-Chant, (gleicher, gleichförmiger Gesang) übersetzten. Man thut also am Besten, geradezu von Gregor an zu datiren, und sich nicht darüber den Kopf zu zerbrechen, wo und wann schon früher choralmäßig gesungen worden ist, was sich überhaupt wohl gar nicht nachweisen läßt. Daß der Choral bis zu Luther bloß einstimmig gesungen wurde, ist ziemlich unzweifelhaft; dafür sprechen erstens die Zeugnisse älterer Schriftsteller (z. B. des Glarean, des Quirsfeld), dann auch die für Choral früher zuweilen gebrauchte Benennung „Monodicus" (einstimmiger Gesang), ferner das Wort „choraliter" welches bedeutete, daß ein Text nur einstimmig (nach Art des Chorals) behandelt wurde, und endlich auch das „choraliter legere", mit dem man das Absingen der Gebete, Evangelien u. s. w. von Seiten des Priesters bezeichnete. — Wie schon angedeutet ist, brachte zuerst die protestantische Kirche den vierstimmigen Choral auf, und durch sie ist auch die Choralkunst auf den Gipfel ihres Glanzes gehoben worden. Luther

Digitized by Google

erkannte sehr wohl, daß der Choral, namentlich von der ganzen Gemeinde gesungen, ein wesentliches Erhebungs- und Erbauungsmittel sei; darum verwandte er auch viele Sorgfalt darauf, dichtete und komponirte neue Texte und Melodien, nahm aber auch viele gute alte Weisen auf, und bearbeitete oder ließ sie vierstimmig bearbeiten. Was er angeregt hatte, trug gute Früchte; die Begeisterung für den Choral wuchs immer mehr und mehr, und in dem Zeitraum von über 150 Jahren sind über 2000 neue Choralmelodien verfertigt worden, denn jeder Kantor setzte Ehre und Pflicht darein, für seine Gemeinde erbauliche Weisen zu ersinnen. — Für die harmonische Behandlung des Chorals sind mehrere eigene Regeln aufgestellt worden, für die sich heutzutage keine erklärbaren Gründe mehr auffinden lassen, um die sich aber auch kein Mensch mehr kümmert. So z. B. soll der Choral in der antiken Tonart gesetzt und dieser gemäß modulirt werden, die Endnote eines Verses darf niemals die Terz der Harmonie bilden, es darf kein Hauptseptimen-Akkord vorkommen, die Fortschreitung zweier Stimmen in Terzen ist verboten, und was der Schrullen mehr sind. — Bekannt ist, daß beim Choral das jedesmalige Ende einer Verszeile durch eine Formate, einen Halt, bezeichnet wird, und daß zwischen jeder der Verszeilen ein kurzes Orgelzwischenspiel auf die nächste Harmonie überleitet. Letzteres findet man in manchen Choralbüchern ausgeschrieben; in den meisten Fällen jedoch hat es der Organist zu improvisiren; an manchen Orten wird es auch in neuerer Zeit ganz weggelassen, was unsers Bedünkens nur zweckmäßig ist, denn die einzelnen Verszeilen werden durch die Fermaten schon genugsam getrennt, und das Imponirende des Chorals verliert gar sehr durch diese eingestreuten melodischen, wohl auch oft nur modulatorischen Fetzen und Flicken.

Choralbuch, ist die Sammlung der in irgend einer Kirche oder Gemeinde üblichen Choralmelodien. Die Einrichtung der Choralbücher ist verschieden; einige haben eine vollständig ausgesetzte harmonische Begleitung, andere nur den Baß mit der nöthigen Generalbaß-Bezifferung; in einigen sind auch, wie schon oben unter Choral bemerkt ist, die Zwischenspiele beigegeben. — Gute Choralbücher haben unter verschiedenen Anderen herausgegeben: **Knecht, Häßler, Kittel, Hiller, Vierling, Umbreit, Rink, Becker, Schneider, Schicht, Naue, Schwenke.**

Choralgesang, s. Choral.

Choralisten, s. Vicarien.

Chorāliter, s. Choral.

Choralknaben, s. Currende.

Chorāliter legère, s. Choral.

Choralmŭsik, s. Choral.

Chorda elegans, oder **characteristica,** s. Leitton.

Chorda, (griech. χορδή), der lateinische Name für Saite.

Chordae elegantiōres, nannte man früher alle zur Verzierung dienenden harmoniefremden Intervalle.

Chordae essentiāles, (wesentliche Saiten, Töne), nannte man früher die Tonika, Terz und Quinte einer Tonleiter.

Chordae naturāles, (natürliche Saiten, Töne), hießen ehedem der unterhalbe Ton und die Sexte einer jeden Tonart.

Digitized by Google

Chordae necessariae, (nothwendige Saiten, Töne), nannten frühere Tonlehrer die große Sekunde über einer angenommenen Tonika und die Sub-Dominante oder vierte Klangstufe.

Chordaulodion, ein von Friedrich Kaufmann aus Dresden erfundenes automatisches Instrument, dessen innere Einrichtung nicht bekannt geworden ist. Es ahmte fast alle Orchesterinstrumente nach, und spielte mehrere vollständige Stücke.

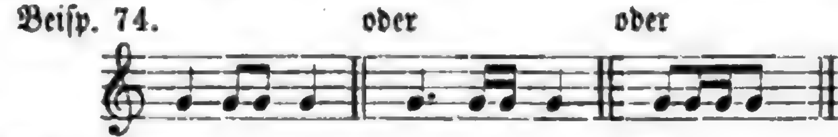
Chordirektor, heißt beim Theater derjenige, welcher das Einstudiren der Chöre zu besorgen hat.

Chordometer, Saitenmesser, s. Bezug.

Chordotonon, ist ein anderer Name für Monochord, s. d.

Chorgesang, s. Chor.

Choriambus, ist in der Verskunst ein aus einem Trochäus (— ◡) und Jambus (◡ —) zusammengesetzter Fuß: — ◡ ◡ —, also aus zwei Kürzen zwischen zwei Längen bestehend; seinen Namen hat er von seiner fast tanzenden Bewegung. In Noten ausgedrückt würde er lauten:

Beisp. 74. oder oder

Chörig, s. Chor.

Chorion, nannten die Griechen denjenigen Nomos, der der Göttin Cybele zu Ehren gesungen wurde, und den Olympos aus Phrygien zum Verfasser gehabt haben soll.

Chorist, Einer der im Chor mitsingt, besonders am Theater, und dafür sehr schlecht bezahlt wird.

Chorist-Fagott, s. Dolcian.

Chorodidaskälos, oder **Chorostätes**, nannten die Griechen denjenigen, der die Chöre einübte, oder auch wohl verfaßte.

Choron, (spr. Korong), Alexandre Etienne, geb. den 21. Oct. 1772 zu Caen, wo sein Vater Directeur des fermes (Direktor d. Pachtungen) war. Schon in seinem 15. Jahre hatte er sich eine vorzügliche wissenschaftliche Bildung erworben, aber mit der Tonkunst, der er durch Wort und That später so fördersam geworden ist, konnte er sich in den zwanziger Jahren seines Alters erst zu beschäftigen anfangen, denn sein Vater hatte ihm hartnäckig alles Musiktreiben während der Schul- und Studienzeit untersagt. Die ersten praktischen Uebungen in der Harmonie und Komposition machte er unter der Leitung des Abbé Roze und bei Bonesi; vorher hatte er aber schon viele theoretische Schriften durchgelesen, und sogar auch, um Rameau's System besser zu verstehen, die Mathematik gründlich studirt. Er war also den ziemlich ungewöhnlichen Weg von der Theorie zur Praxis gegangen, während Andere das umgekehrte Verfahren naturgemäß wählen. Durch Bonesi hatte Ch. aber auch noch den Vortheil, die italienischen Musikschriftsteller kennen zu lernen, und der Vergleichung der verschiedenen Systeme wegen, lernte er auch Deutsch, um die Theoretiker Kirnberger, Marpurg, Albrechtsberger verstehen und würdigen zu können. Nach mehreren Jahren der ernstesten Studien angegebener Art gab er im Verein mit Fiocchi, einem guten Musiker und Gesanglehrer, die Principes d'accompagnement

Digitized by Google

des écoles d'Italie, Paris 1804, heraus, eine Art Generalbaßschule, die eklektisch aus verschiedenen Systemen zusammengesetzt ist. (Hier muß noch eingeschaltet werden, daß Ch. seinen mathematischen Kenntnissen das Amt eines Repetitors der beschreibenden Geometrie im J. 1795 an der Normalschule, und einige Zeit darauf als Brigade-Chef an der neugestifteten polytechnischen Schule verdankte.) Der Wunsch, in Frankreich den Geschmack für gute Musik zu verbreiten, veranlaßte ihn im Jahre 1805 sich mit einem Musikalienhändler zu associiren, und sein ganzes Vermögen in Publikationen klassischer Werke zu stecken; so gab er denn mit großen Kosten Sachen von Palestrina, Josquin, Jomelli, Leo und vielen Andern heraus. Die geringe Verbreitung, welche diese Sachen fanden, so wie die bedeutenden Ausgaben, die ihm die Herausgabe seiner Principes de composition des écoles d'Italie verursachte, zehrten sein ganzes Vermögen auf. Die erwähnten Principes (1808 erschienen) sind eine ungeheure Compilation aus den Kontrapunkt-Uebungen des Neapolitaners Sala, der Marpurg'schen „Abhandlung von der Fuge", des Esemplare des Padre Martini u. s. w., versehen mit Anmerkungen und einer Abhandlung über Harmonie und Kontrapunkt von Ch. selbst. Das Werk erschien zuerst in 3 dicken Folio-Bänden, wurde aber später in 6 kleinere Bände, jeder mit einem besondern Titel, getheilt. In den Jahren 1810 und 1811 gab er im Verein mit Fayolle den Dictionnaire des Musiciens heraus, dem das Gerber'sche Tonkünstler-Lexikon meist zu Grunde liegt; zu derselben Zeit wurde er auch correspondirendes Mitglied der französischen Akademie. In den Jahren 1812 bis 1816 war er theils als Redacteur des Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, theils als Leiter der Musik bei den öffentlichen Festen und Religionsfeierlichkeiten, und theils mit der Reorganisation der Musikinstitute (Maîtrises) an den verschiedenen Hauptkirchen Frankreichs (ein Plan, der von Napoleon genehmigt war, aber nicht zur Ausführung kam) beschäftigt. Im J. 1816 wurde er Direktor der großen Oper, und errichtete an der Stelle des durch die Bourbonen aufgehobenen Konservatoriums die Ecole royale de chant et de déclamation; trotzdem, daß seine Verwaltung eine eifrige und erfolgreiche war, blieb er doch nicht lange an der Spitze der Oper, und die vielen Feinde, die er sich durch seine Unbiegsamkeit gemacht hatte, setzten es durch, daß er schon im J. 1817 entlassen wurde. Darauf gründete er eine Chorgesangschule, aus der später das Conservatoire de musique classique et religieuse hervorging, und wo die besten Kirchenkompositionen der italienischen und deutschen Meister aufgeführt wurden; die letzten Jahre seines Lebens waren überhaupt der Beschäftigung mit dem Chorgesang geweiht; er reiste unter mannichfachen Mühen und Entbehrungen in den Provinzen Frankreichs umher, brachte aus den verschiedensten Schichten der Bevölkerung Chormassen zusammen, komponirte auch eigene Stücke für dieselben, und übte sie nach einer neuerdachten Methode in wunderbarer Schnelligkeit ein. Sein überaus thätiges, der Kunst vollständig und treu gewidmetes Leben endete den 29. Juni 1834 in Paris. — Ch. wird allgemein als einer der kenntnißreichsten Theoretiker, die Frankreich je gehabt, betrachtet, und wenn seine Schriften trotzdem nicht gar vielen Eingang haben finden können, so liegt es mehr daran, daß er zu sehr die verschiedenen musikalischen Systeme zusammenmischte, und dadurch der Uebersichtlichkeit schadete. Im Praktischen der Musik war er etwas zurückgeblieben, weil

Digitized by Google

er zu spät damit angefangen hatte; so zeigte er sich namentlich als Dirigent ziemlich unbehülflich, was um so wunderbarer ist, da er die Gabe des Einstudirens in so hohem Grade besaß, und ungeübte Massen außerordentlich zu beleben verstand. Zu bedauern ist, daß seine außerordentliche Thätigkeit und sein Eifer für die Kunst zumeist immer an der Ungunst der Zeitumstände scheiterte, und daß die letzteren ihn zu einer Zerstückelung seiner Fähigkeiten und zu einem Umherschweifen von einer Idee zur andern zwangen. Außer den schon oben angeführten Werken Ch's. sind noch zu nennen: Méthode élémentaire de Musique et de Plain-chant à l'usage des Séminaires et des maitrises de cathédrales, Paris 1811; Rapport fait à la classe des beaux-arts de l'institut impériale de France sur l'ouvrage de Mr. Scoppa, intitule: Des vrais principes de versification, Paris 1812; Méthode concertante de plain-chant et de contrepoint ecclésiastique. Paris 1819; Méthode de Chant á l'usage des élèves de l'école royale de chant, Paris 1821, (wovon aber nur das erste Heft erschienen ist); Solfeges élémentaires, contenánt les premières leçons de lecture musicale, à l'usage des commençans, Paris 1820; Méthode concertante élémentaire de Musique, à trois parties, Paris 1820; Bearbeitungen und Uebersetzungen von Albrechtsberger's theoretischen Schriften, von Azopardi's Musiklehre, von Francoeurs Traité général des voix et des instrumens d'orchestre etc.; viele kleinere Schriften über Elementar-Musikunterricht; Choralbücher; Kirchenstücke; Romanzen; von vielen anderen, namentlich theoretischen Werken, sind nur die Prospekte erschienen; theils hatte er keine Zeit, um die angekündigten Werke zu vollenden, theils ließ er Angefangenes liegen, weil ihm dazwischen ein anderer Plan, eine andere Idee durch den Kopf ging, und er sich nun mit fieberhaftem Eifer auf das Neue warf, ohne erst das Alte zu Ende gebracht zu haben. Auf diese Weise ist nach der Versicherung von Zeitgenossen ein Werk nur Fragment geblieben, welches vollendet Ch's. bedeutendste Leistung abgegeben hätte; dieses ist: Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique.

Chorpräfekt, ist bei den protestantischen Kirchen- und Schulchören derjenige, welcher dieselben einzuüben, und in Abwesenheit des Kantors oder Musikdirektors auch zu dirigiren hat.

Chorregent, oder Regens Chori, wird in der katholischen Kirche derjenige genannt, welcher die Chöre einübt und dirigirt.

Chorsänger, s. Chorist.

Chorstörer, (lat. turbătores chori), waren vor Alters in einigen Klöstern angestellte Individuen, deren Funktion darin bestand, die feierlichsten Stellen des Chorgesangs durch ein widerliches und unangenehmes Geplärre zu verunstalten oder zu unterbrechen. Den Grund und Zweck dieser Einrichtung kann man nicht mehr nachweisen.

Chorton, oder **Orgelton,** ist diejenige Stimmung, welche früher für die Orgeln gebräuchlich war, und sich insofern vom Kammerton (s. d.) unterschied, als sie um einen ganzen Ton höher war als der letztgenannte. Ganz alte Orgeln waren sogar in dem sogenannten Cornet-Ton gestimmt, welcher eine kleine Terz höher war als der Kammerton. Als Grund für die höheren Stimmungen der Orgeln

geben Einige (z. B. Knecht) an: daß in den Kirchen, als den meist großen Räumen, der Ton recht durchdringen sollte. Jetzt, wo die Kammertonstimmung so hoch hinaufgeschraubt ist, hat man nicht mehr nöthig, die Orgeln im Chorton zu stimmen; ja es ist zumeist schon eingetreten, daß der heutige Kammerton gegenüber den Orgeln Chorton geworden ist.

Chorus, s. zunächst Chor; dann ist es auch der Name eines längst veralteten Blasinstrumentes mit einem Mundstück und in der Mitte zwei auswärts gebogene Röhren, die sich wieder in einen Schaltrichter vereinigten. Eine Abbildung dieses Instruments befindet sich in Prätorius' Synt. Mus. Bd. II. Tafel 32.

Chotek, Franz Xaver, geb. den 22. Oct. 1800 zu Liebisch in Mähren, wo sein Vater Schullehrer war, und ihm auch den ersten Unterricht im Singen, Klavier- und Violinspiel ertheilte. Nachdem er das Gymnasium zu Freiburg besucht hatte, ging er im J. 1819 nach Wien, und studirte daselbst bis 1824 Philosophie und Jurisprudenz; eine unbezwingliche Neigung zur Kunst ließ ihn die wissenschaftliche Carriere aufgeben und er studirte von 1824 an Musik zuerst unter dem Hoforganisten Henneberg und dann unter dessen Nachfolger Simon Sechter. Nach und nach schwang er sich zu einem der geachtetsten Klavierlehrer Wien's hinauf. Gest. ist er im Mai des Jahres 1852 in genannter Stadt. (Unterhaltende und instruktive Klaviersachen, z. B. Rondo's, Variationen, Fantasien, Tänze 2c.)

Chresis, ein Theil der Melopöie der alten Griechen, welcher die Anordnung der Tonfolgen behufs einer guten Modulation und angenehmen Melodie in sich begriff.

Chrestien, (spr. Kretjeng), Charles Antoine, um die Mitte des 18. Jahrh. Musiker in der Kapelle des Königs von Frankreich. 1751 kamen in Paris von ihm heraus: Pièces de différens auteurs, mises en trios pour Violons. Im J. 1760 wurde auch von ihm die komische Oper: Les précautions inutiles, aufgeführt.

Chretien, (spr. Kretjeng), Gilles Louis, im J. 1754 in Versailles geboren, trat in seinem 22. Lebensjahre als Violoncellist in die königliche Kapelle, und wurde als ein Spieler von vieler Fertigkeit, aber nur geringem Ausdruck bezeichnet. Durch die Revolution verlor er seine Stelle, trat aber im J. 1807 in die Kapelle des Kaisers Napoleon. Gest. ist er den 4. März 1811. Kurz nach seinem Tode erschien von ihm ein Elementar-Werk: La musique étudiée comme science naturelle, certaine et comme art, ou Grammaire et Dictionnaire musical. Das Buch hat, da es durchaus unpraktisch ist, kein Glück gemacht.

Christe, wird der zweite Abschnitt des ersten Theiles (Kyrie) einer Messe genannt, der aus den Textworten: Christe eleison (Christus, erbarme Dich!) besteht.

Christenius, Johann, um's Jahr 1610 Hoffantor in Altenburg, aus Buttstädt in Thüringen gebürtig, und zu seiner Zeit beliebter Komponist ein- und mehrstimmiger weltlicher und geistlicher Lieder. (Musikalische Melodien mit 4 Stimmen gesetzt, Leipzig 1616; Gulden Venus-Pfeil, in welchem zu finden neue weltliche Lieder, teutsche u. polnische Tänze, Leipzig 1619; Selectissima et nova cantio etc., sechsstimmig, Jena 1609; Symbola Saxonica, fürstlicher Personen tägliche Gedenksprüche mit 3 Stimmen gesetzt, Leipzig 1620, u. s. w.)

Christianelli, Filippo, zu Anfang des 17. Jahrh. Kapellmeister zu Aquileja

Digitized by Google

im Königreich Neapel, hat im J. 1626 zu Venedig herausgegeben: Salmi a cinque voci.

Christmann, Johann Friedrich, geb. zu Ludwigsburg am 10. Sept. 1752, zeigte schon in früher Jugend Empfänglichkeit für Wissenschaft und Kunst, und hatte Gelegenheit, seinen Geschmack durch das Anhören vieler Mitglieder der damals vortrefflichen Kapelle des Herzogs von Würtemberg, die öfter im Hause seines Vaters zusammenkamen, zu bilden. Als er als zehnjähriger Knabe auf das Gymnasium nach Stuttgart geschickt wurde, hatte er schon einen guten Grund im Klavier- und Flötenspielen gelegt, und vervollkommnete sich in seinen Erholungsstunden immer mehr und mehr, so daß er sogar auch vor dem Herzog in einem Flötensolo sich produciren konnte. In Tübingen studirte er hernach Theologie, trieb aber dabei immer fleißig Musik, und 1777 war er in Winterthur als Hofmeister; hier verfaßte er in seinen Freistunden sein „Elementarbuch der Musik", das bei Boßler in Speier im J. 1782 herausgegeben wurde, und vielen Eingang fand, sowie er auch seine ersten Gesänge zu dieser Zeit herausgab. Vorher, im J. 1779, hatte er das Unglück beim Experimentiren mit entzündlicher Luft, die damals wegen der Luftschifffahrt alle Welt beschäftigte, ein Auge zu verlieren. Nachdem er einige Zeit als Hofmeister in Karlsruhe gelebt hatte, wo er die Bekanntschaft Vogler's und Schmidtbauer's machte, wurde er im J. 1783 als Pfarrer zu Heutingsheim bei Ludwigsburg angestellt, und beschäftigte sich eifriger denn je mit musikalischen Dingen, bis ihn im J. 1819 der Tod abrief. Seine Kompositionen, die zu ihrer Zeit sehr beliebt waren, bestehen zumeist in Liedern und Gesängen, dann auch in einigen Sachen für Klavier und für Flöte; außerdem hatte er auch bedeutenden Antheil an dem Choralbuch zum neuen würtembergischen Gesangbuche, das er mit Knecht zusammen herausgab (Stuttgart 1799). Im J. 1789 erschien der zweite Theil seines obenerwähnten „Elementarbuches", die Lehre vom Generalbaß enthaltend; in der bei Boßler erschienenen „musikalischen Blumenlese" sind Kompositionen von ihm enthalten, in der bei demselben Verleger herausgekommenen musikalischen Realzeitung viele Aufsätze, und namentlich in die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung hat er viel Schätzenswerthes geliefert.

Christo, Joao de, ein portugiesischer Mönch, geb. zu Lissabon im Anfang des 17. Jahrh., und gest. zu Alcobaça den 30. Juli 1654, war ein geschickter Orgelspieler und Komponist. Von seinen Sachen werden als in Manuscript vorhanden angeführt: Texto de Paixoëns, que se cantao na Semana Santa, composto a 4 vozes; Calendas do Natal e de S. Bernardo.

Christo, Luiz de, ein portugiesischer Karmelitermönch und Organist seines Klosters zu Calçado, geb. zu Lissabon im J. 1625, und in erwähntem Kloster 1693 gestorben. In Manuscript sind von ihm vorhanden: Praxoens dos quattro Evangelistas a 4 vozes; Licoens de defuntos, motetes e vilhancicos.

Christophori, ein zu Anfang des vorigen Jahrh. in Florenz lebender Tonkünstler, soll, wie von Etlichen irrig behauptet wird, zuerst im J. 1718 das Pianoforte erfunden haben.

Chroma, s. Croma.

Chromameter, nannten die Instrumentenmacher Roller und Blanchet in Paris

Digitized by Google

ein von ihnen im J. 1828 bekannt gemachtes Werkzeug, welches das Stimmen des Pianoforte erleichtern und namentlich die Mühe des Temperirens ersparen solle, indem es die ganze chromatische Tonleiter (daher auch der franz. Name Chromamètre) angiebt, nach deren Tonhöhe das Klavier eingestimmt wird. Es besteht aus einem vertikalen Monochord, welcher vermittels einer Taste zum Tönen gebracht wird; am obern Theile befindet sich ein beweglicher Steg, welcher durch eine Feder auf verschiedene mit C, Cis, D, Dis u. s. w. bezeichnete Striche gestellt und befestigt werden kann, so daß die Saite, je nachdem der Steg gestellt wird, immer den vorgeschriebenen Ton angiebt, nach welchem dann der Stimmer den correspondirenden Ton des Pianoforte im Einklang zu stimmen hat. — Je nachdem man dem Pianoforte eine höhere oder tiefere Stimmung geben will, wird auch die Saite des Chromameters höher oder tiefer gestimmt.

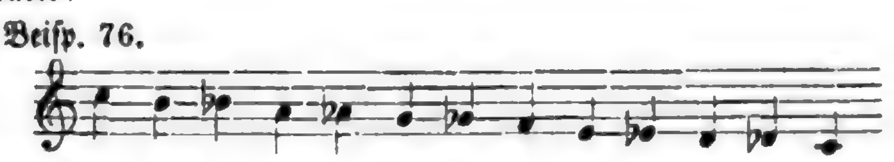
Chromatische Töne, heißen alle von den sieben ursprünglichen Tonstufen c, d, e, f, g, a, h hergeleiteten und aus diesen durch Erhöhung oder Erniedrigung entstandenen Töne, z. B. von c — cis oder ces, von e — eis oder es u. s. w. Die hinzugefügten Silben is und es nennen Einige auch die chromatischen Silben. Der Ausdruck chromatisch ist vom Griech. χρῶμα, die Farbe, hergenommen, und bedeutet also farbig, gefärbt, weil die Griechen nach Einigen die chromatischen Töne mit farbigen Zeichen notirten; nach Anderen sollen sich erst in mittelalterlichen Tabulaturen farbige Notirungen für chromatische Töne vorfinden.

Chromatische Tonleiter, heißt die Folge aller Tonstufen mit ihren dazwischenliegenden Halbtönen, also aufwärts:

Beisp. 75.

und abwärts:

Beisp. 76.

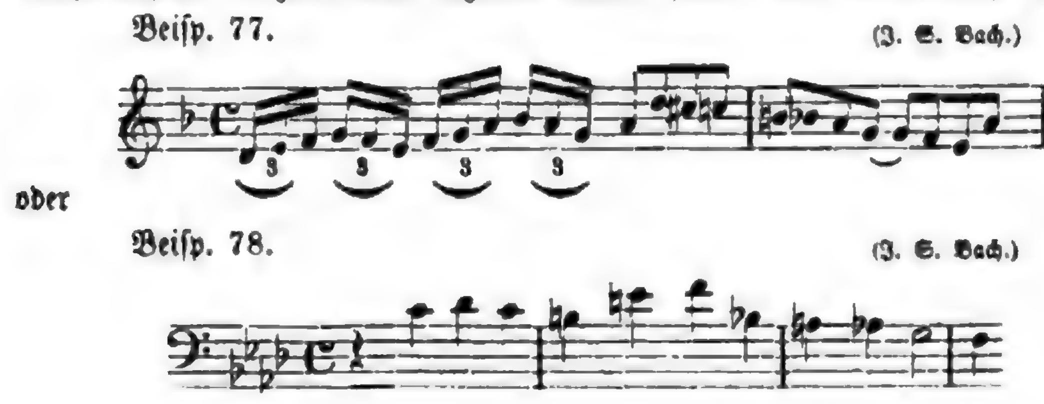


Chromatisches Tongeschlecht, hieß bei den Griechen diejenige Tonleiter, die aus Tetrachorden von zwei Halbtönen und einem Anderthalbton (z. B. h c des e) zusammengesetzt war. Näheres s. bei Griechische Musik.

Chromatische Fugensätze, nannten ältere Tonlehrer diejenigen Fugenthema's, welche mehrere der zu Grunde liegenden Tonart fremde Töne enthalten, z. B.:

Beisp. 77. (J. S. Bach.)

oder

Beisp. 78. (J. S. Bach.)

Digitized by Google

Chrysantinische Spiele, waren Feste, welche die Griechen von Sardes, der Hauptstadt Lydiens, abhielten, und bei denen auch musikalische Wettstreite vorkamen.

Chrysogon, war ein berühmter Sänger des alten Griechenlands, ungefähr zu Christi Zeit lebend; nach Plutarch hätte er ein eigenes Instrument erfunden, mit dem er seinen Gesang begleitete.

Chrysostomus, Johannes, der Heilige, ein berühmter Kirchenvater, geb. im J. 344 zu Antiochien, und 407 zu Comana im Pontus gest., hat in Konstantinopel, wo er seit 397 Patriarch war, den Kirchengesang eingeführt.

Chwatal, Franz Xaver, geb. den 19. Juni 1808 zu Rinnburg in Böhmen, wurde von seinem Vater, der ein guter Dilettant und Orgelbauer war, im Klavierspielen unterrichtet, und spielte schon in seinem achten Jahre öffentlich. Von 1822 bis 1835 lebte er in Merseburg, und von hier aus war es auch, wo er seine ersten Klavierkompositionen in die Welt schickte; augenblicklich lebt er als Musiklehrer in Magdeburg. Außer einigen umfangreichern Sachen für Klavier, und Liedern, hat er meist kleine instruktive Rondo's, Fantasien, Variationen u. s. w. komponirt, die recht brauchbar sind.

Ciaconna, (spr. Tschakonna), oder Chaconne, (spr. Schakonn'), ein jetzt veralteter, und ursprünglich aus Italien stammender Tanz von mäßig langsamer Bewegung, im $^3/_4$ Takt und mit fühlbaren rhythmischen Einschnitten. Als Kunstform gehört die C. eigentlich in die Kategorie der Variationen, denn ein kurzes Thema wird in ihr verschiedentlich variirt, und zur Abwechslung ist mitunter ein melodischer Zwischensatz eingeschoben. Ein Muster von einer C. lieferte Joh. Seb. Bach in einer seiner Sonaten für Violin-Solo; der Satz ist auch von Mendelssohn mit einer Klavierbegleitung versehen und in dieser Form sehr beliebt geworden.

Ciaja, (spr. Tschiaja), Azzolin Bernardino della, geb. zu Siena den 21. Mai 1671, hat sich zugleich als Komponist, Orgelspieler und Orgelbauer berühmt gemacht. Zu Bologna sind im J. 1700 von ihm herausgekommen: X Salmi a 5 voci con 2 Violini obligati e Violetta a bene placito. Im J. 1733 vollendete er die Orgel von St. Stefano in Pisa, welche als eine der vorzüglichsten in ganz Italien gilt.

Ciampi, (spr. Tschampi), Francesco, Violinvirtuos und Komponist, geb. zu Massa im J. 1704, begab sich 1728 nach Venedig, wo seine meisten Opern aufgeführt und sehr beliebt wurden; die bekanntesten davon sind: Onorio, Adriano in Siria, il Negligente, Catone in Utica, Gianguir, Amore in Caricatura, Antigono. Burney führt auch mit großem Lobe eine Messe und ein Miserere von C. an.

Ciampi, Legrenzio Vincenzo, Komponist vorzüglich von Opern, geb. in einem Dorfe bei Piacenza im J. 1719, in welch letzterer Stadt er auch seine Studien unter dem Kapellmeister Rondini machte. Als noch sehr junger Mensch ließ er die Opern l'Arcadia in Brenta und Bertoldo alla corte aufführen, welche einen großen Erfolg hatten. Im J. 1748 ging C. mit einer italienischen Operngesellschaft nach London, und ließ daselbst folgende Opern aufführen: I tre Cicisbei ridicoli, Adriano in Siria, il Trionfo di Camilla, Didone, und das Pasticcio Tolomeo. Dann publicirte er noch: Trio's für 2 Violinen und Baß, Oboenkonzerte, italienische Gesänge und Ouvertüren für Orchester.

Digitized by Google

Cianchettini, (spr. Tschankettini), Veronika, Schwester des berühmten Klavierspielers Dussek, geb. in Böhmen im J. 1779, lernte schon frühzeitig bei ihrem Vater Klavierspielen und wurde eine gute Virtuosin. Als sie 18 Jahre alt war, berief sie ihr Bruder nach London, wo sie eine gesuchte Lehrerin wurde. Auch hat sie einige Sonaten und Konzerte komponirt.

Cianchettini, Pio, der Sohn der Vorigen, geb. zu London den 11. December 1799, zeigte schon im vierten Jahre Anlagen zur Musik, und seine Mutter unterrichtete ihn im Klavierspielen und in der Harmonie; seine Fortschritte waren so bedeutend, daß er schon im fünften Jahre auf dem Theater in London sich mit einer selbstkomponirten Sonate und improvisirten Variationen konnte hören lassen. Seine wunderbaren Fähigkeiten verschafften ihm den Beinamen des „englischen Mozart“ in Holland, Deutschland und Frankreich, die er mit seinem Vater bereiste; auch sprach und schrieb er schon in seinem achten Jahre mit Korrektheit die vier Sprachen: Deutsch, Französisch, Italienisch und Englisch. Doch wie das wohl zuweilen zu geschehen pflegt, aus dem Wunderkinde ist nicht der außerordentliche Künstler geworden, den man erwartete; C. blieb stehen und leistete als Mann nur Mittelmäßiges. Auf den Reisen der Catalani in England begleitete er diese Sängerin als Klavierspieler, und schrieb auch einige Arien für sie. Komponirt hat er: Klavierkonzerte, Fantasien und Variationen für dasselbe Instrument, Lieder und Gesänge, Arien, eine Kantate über Worte aus Milton's verlornem Paradies, ein dreistimmiges Benedictus ꝛc.

Cibber, Susanne Marie, Sängerin und vortreffliche Schauspielerin in London, geb. daselbst im J. 1716. Sie war eine Schwester des Dr. Arne (s. d.) und wurde von diesem auch gebildet. Im J. 1734 heirathete sie den Theophilus Cibber, einen Sohn des berühmten Collay Cibber, unter dessen Leitung sie sich zu einer ausgezeichneten Schauspielerin heranbildete; der außerordentliche Beifall, den sie als solche erntete, veranlaßte sie im J. 1736 der Oper zu entsagen, und nur noch im recitirenden Drama aufzutreten. Gestorben ist sie im J. 1766. — Burney rühmt ihren gefühlvollen Gesang, sagt aber auch zu gleicher Zeit, daß ihre musikalischen Kenntnisse nur mittelmäßig gewesen seien.

Cibbini, Madame Katharina, geb. um's J. 1790 in Wien als Tochter des Hofkapellmeisters Leopold Kotzeluch, eine ausgezeichnete Klaviervirtuosin und auch Komponistin für ihr Instrument. Sie wurde von ihrem Vater zuerst im Klavierspielen und in der Musik überhaupt gründlich unterwiesen, genoß aber später auch den Unterricht des berühmten Clementi. Um's Jahr 1812 vermählte sie sich mit dem Hofgerichts-Advokaten Cibbini, und nannte sich dann Cibbini-Kotzeluch. Nach 1820 gab sie das Spielen in der Oeffentlichkeit auf, nachdem sie Kammerfrau der verwittweten Kaiserin von Oesterreich geworden war. Gedruckt sind von ihr: Variationen, Impromptu's, Divertissements, Polonaisen u. s. w.

Cibulka, zuweilen auch Zibulka geschrieben, M. A. Louis, ein Böhme, geb. um 1770, bildete sich in Prag zu einem guten Harmonikaspieler, Sänger und leidlichen Komponisten. Im J. 1794 war er als Correpetitor am Theater in Gratz, vier Jahre darauf als Musikdirektor am deutschen Theater in Ofen-Pesth, und 1810 wird er als Direktor und Unternehmer dieses Theaters genannt, dirigirte aber auch die Opern am Flügel. Von seinen Kompositionen wurden namentlich die Tänze

Digitized by Google

geschätzt; außerdem hat er Lieder, Variationen für Klavier u. s. w. verfaßt. Seine Frau war eine brave Sängerin, die noch im J. 1821 in Pesth engagirt war.

Cieco, Francesco, s. Landino.

Ciera, (spr. Tschera), Ippolito, ein Dominikaner, geb. zu Venedig um's J. 1512 und noch im J. 1569 lebend, hat zu Venedig im J. 1554 herausgegeben: Madrigali del Labirinto a quattro voci. In der Sammlung: Il bel Giardino di fiori musicali, Venedig 1587, findet man auch zwei Madrigalen von C.

Cifolelli, (spr. Tschi—), Giovanni, ein ital. Tonkünstler, der sich aber um 1764 in Frankreich niederließ, hat in Paris in den Jahren 1770 und 1774 die Opern l'Italienne und Perrin et Lucette aufführen lassen; auch hat er eine Mandolin-Schule herausgegeben.

Cifra, (spr. Tschifra), Antonio, im Kirchenstaat um 1675 geb. und Schüler des Palestrina und Bernardo Nanino, war zuerst Kapellmeister an der Kirche des deutschen Collegii in Rom, dann um 1610 in Loretto und 1620 an S. Giovanni in Laterano, wo er aber nur zwei Jahre blieb, und dann in die Dienste des Erzherzogs Karl, Bruders des Kaiser Ferdinand II. trat. Im J. 1629 kehrte er wieder nach Loretto zurück, und blieb daselbst bis an seinen Tod. Er hat viele und vortreffliche Sachen komponirt, z. B. Motetten, Psalmen, Messen, Litaneien, Vespern und sonstige Kirchenstücke, auch Weltliches, z. B. Madrigalen, Scherzi ed Arie a 1, 2, 3 e 4 voci per cantar nel clavicembalo, chitarone, o altro simile stromento. Nach dem Tode C's. ließ Antonio Poggioli 1638 in Rom 10 Sammlungen Concerti ecclesiastici drucken, die über 200 Motetten von C. enthalten, und denen auch sein Bildniß beigefügt ist.

Cima, (spr. Tschima), Giovanni Paolo, geb. um 1570, ein zu seiner Zeit vortrefflicher Orgelspieler und Kapellmeister an St. Celso in Mailand. Gedruckt sind von ihm: Motetti a quattro, Mailand 1599; Ricercate per l'organo, ebendaselbst 1602; Canzone, Consequenze e Contrappunti doppii, a 2, 3 e 4, Mailand 1609; Concerti ecclesiastici a 1, 2, 3, 4, 5 e 8 voci, con partitura, Mailand 1610. Hauptsächlich berühmt war C. wegen seiner Fertigkeit im Komponiren von Kanons.

Cima, Andrea, Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Mailand zu Ende des 16. Jahrh., war zuerst Organist und Kapellmeister an der Kirche della Rosa in Mailand, nachher aber Kapellmeister an Sta. Maria Maggiore in Bergamo. In den Jahren 1614 und 1627 sind in Mailand und Venedig Kirchenkonzerte von ihm im Druck erschienen. — Es hat noch Einige des Namens Cima gegeben, die wir in Kürze anführen wollen: 1) Annibale C., von dem man Madrigalen in der Sammlung: De' Floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali etc., Venedig 1586 findet; 2) Giovanni Battista C., in den letzten Jahren des 16. Jahrh. geb. und Organist an der Kirche S. Nazario in Mailand, gest. in der kleinen Stadt Sondrio im Veltlin, wohin er sich zurückgezogen hatte, in seinem 60. Jahre; 1626 sind in Mailand zwei Bücher Kirchenkonzerte von ihm erschienen; neben der Musik trieb er auch Astrologie und baute Sonnenuhren; 3) Tullio C., geb. zu Roncilio zu Ende des 16. Jahrh., von ihm sind zu Venedig erschienen: Sacrae cantiones, magnificat etc., 2, 3 et 4 vocum.

Digitized by Google

Cimador, (spr. Tschi—), Giovanni Battista, geb. zu Venedig im J. 1761 aus einem edlen Geschlecht, studirte schon sehr früh Musik und wurde geschickter Klavier-, Violin- und Violoncellospieler. Im J. 1788 ließ er in seiner Vaterstadt ein Intermezzo „Pygmalione" aufführen; doch muß der Erfolg ein nicht sehr großer gewesen sein, oder er war unzufrieden mit sich selbst — genug, er gab das Komponiren auf, und wirkte blos noch als Lehrer. Als solcher ließ er sich im J. 1791 in London nieder und gab daselbst Gesangunterricht. Gest. ist er um das J. 1808 in genannter Stadt. (Duo's für 2 Violinen und für Violine und Viola, einige Gesangstücke, Arrangement von 6 Mozart'schen Sinfonien für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello, Contrabaß und Flöte ad libitum.)

Cimarosa, (spr. Tschi—), Domenico, einer der ausgezeichnetsten italienischen Opernkomponisten, und überhaupt einer der begabtesten Musiker, die je gelebt haben, geb. zu Aversa im Königreich Neapel (nach Anderen in der Stadt Neapel selbst) im J. 1754 (nach Einigen 1755) von armen Eltern. Seine Jugendgeschichte wird verschieden erzählt; die Einen meinen, er sei zu einem Bäcker in die Lehre gethan worden, und habe öfter in das Haus des berühmten Sängers Aprile Brod tragen müssen; bei Gelegenheit einer Stunde, die der Genannte einem jungen Mädchen gab, habe er den Bäckerjungen eifrig lauschend hinter der Thür gefunden, und sei hinter dessen Musikliebe, und nach einigen Versuchen hinter dessen Talent gekommen, habe ihn auch durch seine Vermittelung in das Konservatorium della Pietà gebracht, und ihm selber Gesangunterricht ertheilt. Andere behaupten, daß ein Pater Porzio, Beichtvater von C's. Mutter und zugleich Organist seines Klosters auf die glücklichen Anlagen des Knaben aufmerksam geworden sei, ihm den ersten Musikunterricht ertheilt, und ihn in's Konservatorium Sta. Maria di Loretto gebracht habe. Welche von diesen beiden Lesarten die richtige sei, muß dahingestellt bleiben; es ist auch ganz gleichgültig, in welchem Konservatorium, unter welchem Lehrer — denn ob unter Fenaroli oder Sacchini, darüber sind auch die Meinungen verschieden — und auf wessen Veranlassung C. seine Hauptstudien gemacht hat; genug, daß er sie überhaupt gemacht hat, und zwar mit Erfolg. Ist es auch vorab nicht möglich, seine Entwicklungsgeschichte genau zu verfolgen, so zeigt sich doch in allen seinen Werken die schönste Vereinigung von Genie und Studium, und jene sorgsame Ausbildung, durch die das Genie erst in seine richtige Bahn gelenkt wird, und ohne die es in Zügellosigkeit und Unschönheit verfällt. — In seinem 19. Jahre gab C. der Bühne seine erste Arbeit, und zwar die Burleske la Baronessa Stramba, die einen ungemeinen Succeß hatte, und der Welt ahnen ließ, was sie noch von C. zu erwarten hatte. Das Jahr darauf (1774) ging er nach Rom und schrieb L'Italiana in Londra; nach dem Karneval kehrte er wieder nach Neapel zurück, wo er la finta Parigina und la finta Frascatana lieferte. Das J. 1775 brachte Il fanatico per gli antichi Romani, und das J. 1776 il Pittor parigino und i due Baroni, die für Rom komponirt waren. Der Enthusiasmus für Paisiello war zu dieser Zeit gerade auf seiner Höhe, und alle Welt jauchzte diesem Meister ihren Beifall zu; C. gerade in seiner frischesten Kraft, scheute sich nicht, mit dem Ruhmgekrönten in die Schranken zu treten, und schrieb im J. 1777—79 die Opern: I finti Nobili, l'Armida immaginaria und gli Amanti comici, die mit Enthusiasmus aufgenommen wurden. 1779 war er wieder in Rom

Digitized by Google

und setzte in diesem einen Jahre: il ritorno di Don Calandrino, Cajo Mario (eine seiner schönsten Produktionen), il Mercato di Malmantile, l'Assalone und la Giuditta. In die Jahre 1780—87 fallen 21 Opern, darunter die reizende Ballerina amante, il Convito di pietra (welche in Venedig einen solchen Enthusiasmus erregte, daß der Komponist nach der ersten Vorstellung im Triumph unter Fackelschein nach Hause geleitet wurde), l'Olimpiade, Giannina e Bernardone, il Sacrifizio d'Abramo, u. s. w.; außerdem fallen in diese Zeit noch mehrere Arbeiten für die Kirche, darunter ein Requiem und einige Kantaten. C's. Ruf war jetzt über ganz Europa verbreitet, und man staunte über die ungeheure Fruchtbarkeit des Komponisten, der in jeder neuen Produktion originell, erfindungsreich und geistvoll sich erwies. Katharina II. von Rußland bot ihm die Stelle eines kaiserlichen Kammerkomponisten an, und er reiste auch zu Anfang des Jahres 1787 nach Petersburg; unterwegs, in Turin, komponirte er noch il Valdomiro, der eine glänzende Aufnahme fand. In Petersburg angekommen machte er sich sogleich an die Arbeit, und in kurzer Zeit lieferte er la Vergine del Sole, la Felicità inaspettata, la Cleopatra, und l'Atene edificata; außerdem komponirte er noch während der Zeit seines Aufenthalts in der russischen Hauptstadt über 200 einzelne Stücke für den Hof, und für den Fürsten Potemkin die große Kantate la Serata non proveduta. Indessen fing seine Gesundheit an unter den Einflüssen des nordischen Klima's zu leiden, und er beschloß, einen mildern Himmelsstrich aufzusuchen. Er wählte Wien, und kam daselbst Ende des Jahres 1792 an. Kaiser Leopold II. nahm ihn mit offenen Armen auf, und ernannte ihn mit einem glänzenden Gehalte zu seinem Hofkapellmeister. In Wien war es auch, wo C. sein Meisterwerk il Matrimonio segreto schuf; es war dies eine Steigerung, wie man sie von einem Genie nur erwarten kann, denn über 70 Opern waren dem Matrimonio segreto schon vorausgegangen, außerdem noch eine ungeheure Menge Kompositionen anderer Gattungen, und nun kam noch dieses Leben und Geist sprudelnde, in allen Theilen vollendete Werk, das zu den höchsten Mustern komischen Opernstyls gehört. Der Effekt der ersten Vorstellung war ein solcher, daß der Kaiser, nachdem er den Mitwirkenden ein Abendessen gegeben hatte, gleich die Oper noch einmal geben ließ, und sie mit nicht minderm Entzücken anhörte, als das erste Mal. Außerdem komponirte C. während seines einjährigen Aufenthaltes in Wien für den Kaiser noch la Calamità de' cuori und Amor rende sagace. Nach sechsjähriger Abwesenheit kam er im J. 1793 nach Neapel zurück; der Ruf seines Matrimonio segreto war ihm vorausgegangen, und es war auch das erste Werk, das er seinen Landsleuten wieder hören ließ. In 70 Vorstellungen drängten sich die Neapolitaner und konnten sich nicht satt hören an dem herrlichen Meisterwerke, dessen Autor mit allen erdenklichen Beifallsbezeugungen überschüttet wurde. Danach folgten bis zum Jahre 1796 die Opern: I Traci amanti, le astuzie femminili, Penelope und l'Impegno superato. 1796 ging C. nach Rom und schrieb dort i nemici generosi, und in Venedig komponirte er die Orazi e Curiazi. 1798 war er wieder in Rom und ließ dort während des Karnevals Achille all' assedio di Troia und l'Imprudente fortunato aufführen; in demselben Jahre gab er in Neapel l'Apprensivo raggirato und eine große Kantate la Felicità compita. Eine schwere Krankheit überfiel ihn darauf, und

Digitized by Google

kaum von dieser genesen, reiste er nach Venedig, für welche Stadt er engagirt war, um die Oper Artemisia zu schreiben; aber er konnte nur den ersten Akt fertig machen, denn der Tod raffte ihn am 11. Jan. des Jahres 1801 hinweg. Ueber diesen seinen Tod laufen verschiedene und sonderbare Gerüchte um; von einigen Seiten wird behauptet, daß er in Folge der Mißhandlungen gestorben sei, die er im Kerker habe erdulden müssen, in welchen ihn die Reaktion nach der neapolitanischen Revolution, deren Grundsätzen er angehangen, geworfen hatte; Andere behaupten wieder, daß er gar nicht in Venedig, sondern in Padua gestorben sei, und zwar an Gift; wieder nach einer andern Version soll ihn die neapolitanische Regierung haben erdrosseln lassen.

Cimbal, s. Hackebrett.

Cimbel, s. Cymbel.

Cinellen, s. Becken.

Cinnor, s. Kinnor.

Cinque, (spr. Tschinque), Ermengildo, ital. Komponist aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., hat sich bekannt gemacht durch Kantaten, z. B. Angelica e Medoro und il sogno di Scipione, Kirchenstücke, z. B. Stabat mater und Dies irae, Oratorien, Sonaten für 3 Violoncelle u. s. w.

Cinti, s. Damoreau.

Ciprandi, (spr. Tschi—), ein vortrefflicher ital. Tenorist, geb. um 1738, sang im J. 1764 in London und wurde ungemein geschätzt, auch von Burney, der ihn wiederholt in Mailand im J. 1770 hörte. 1790 lebte er noch.

Cipriano Cornier, (spr. Kornjeh), geb. zu Venedig um 1750, ein vortrefflicher Violinspieler, kam als Jüngling nach Polen, (woselbst er nur unter dem Namen Cipriano bekannt war), und war um 1775 Lehrer und Konzertmeister des Fürsten Sapieha. Er ist ein Schüler des berühmten Nazari, und soll vornehmlich im Cantabile ausgezeichnet gewesen sein. Seine Kompositionen, von denen jetzt wohl kaum noch etwas vorhanden ist, waren in Polen sehr gesucht. Gest. ist er zu Warschau im J. 1789.

Cirillo, (spr. Tschi—), Francesco, ein Opernkomponist zu Neapel um die Mitte des 17. Jahrh., von dem im J. 1654 Orontea, Regina d'Egitto und 1655 il Ratto di Elena aufgeführt wurden.

Cirri, (spr. Tschirri), Giovanni Battista, ein Violoncell-Virtuos, geb. zu Forli um 1740, hat lange in England gelebt. Sein erstes Werk, eine Sammlung Streichquartetten, erschien zu Florenz im J. 1763; diesem folgten noch mehrere Quartettsammlungen und 6 Trio's für Violine, Viola und Violoncello nach, welche letztere 1791 in Venedig herauskamen.

Cis, (ut diesis, franz. ut dièse [spr. Uet diehs']), ist der durch ein Kreuz um einen kleinen halben Ton erhöhete Ton C, und klingt in unserm temperirten Tonsystem ganz gleich mit dem Ton des.

Cisis, oder **Ciscis,** ist der um zwei kleine halbe Töne erhöhte Ton C, und klingt in unserm temperirten Tonsystem mit dem Ton D ganz gleich.

Cisdur, ist diejenige unserer 24 Tonarten, die 7 Kreuze Vorzeichnung hat, nämlich vor c, f, d, g, e, h und a. Für selbstständige Tonstücke wird statt des Cisdur

Digitized by Google

gewöhnlich das von ihm nur enharmonisch verschiedene Desdur gebraucht, weil sich dieses leichter liest.

Cis moll, ist diejenige der Molltonarten, welche 4 Kreuze Vorzeichnung vor f, c, g und d hat, und von E dur die sogenannte parallele Molltonart ist.

Cistre, s. Sistre.

Cithara, s. Zither.

Cither, s. Zither.

Clagget, Charles, Musiker und Instrumentenmacher in London, daselbst um 1755 geb., machte sich besonders durch Erfindungen und Verbesserungen von musikalischen Instrumenten bekannt, und hat sogar an seine vielfachen Experimente in genannter Beziehung sein ganzes Vermögen aufgewendet. Bis 1791 hatte er 13 neu erfundene und verbesserte Instrumente aufzuweisen, welche in seinem Hause täglich, mit Ausnahme der Sonntage, von 12—4 Uhr zu sehen waren, und die er auch öfter in Konzerten hören ließ. Darunter ist besonders der Teliochord zu bemerken, ein gewöhnliches Fortepiano, das aber ohne Temperatur vollkommen rein gestimmt war. Es konnten jedoch z. B. die Töne cis, dis u. s. w. vermittels eines Pedaltritts in des, es u. s. w. verwandelt werden, dergestalt, daß die enharmonischen Rückungen dem Ohre deutlich wurden. Für 20 Pfund Sterling machte er sich anheischig, diese Veränderung an jedem Fortepiano anzubringen, die Sache hat aber keine Verbreitung gefunden. — Ferner erfand Cl. ein doppeltes Waldhorn, das aus zwei so mit einander verbunden D- und Es-Hörnern bestand, daß beide durch ein einziges Mundstück angeblasen wurden. Mittels einer Klappe konnte der Wind bald in das eine, bald in das andere Horn geleitet werden. Man erhielt also durch diese Verbindung freilich die ganze Scala, aber die gestopften Töne waren nicht weggebracht, und das Stopfen selbst wurde durch die beiden Schalltrichter noch schwieriger, noch dazu, da auch die obenerwähnte Klappe für den Wind regiert werden mußte. Auch dieses Instrument hat keine Verbreitung gefunden; der Zweck, den C. erreichen wollte, wurde auch durch die später erfundenen Ventil-Hörner besser erfüllt. — Endlich hat C. auch eine Metallorgel konstruirt, bei der durch Reibung in Vibration gebrachte Stahlgabeln den Ton erzeugten, welcher dem einer Harmonika glich, aber nur schwach war. Seine übrigen Erfindungen bestanden in einem Stimmungsapparat nach Art des Chromameters (s. d.), in beweglichen Stegen für Saiteninstrumente u. s. w. — lauter Sachen, die weiter keine Folgen hatten, und bei denen der Erfinder nur sein Geld zusetzte. Auch hat C. komponirt, und zwar Duo's für 2 Violinen, Duo's für Violine und Violoncello, und auch welche für 2 Flöten.

Clair, (spr. Klähr), Jean Marie le, ein seiner Zeit ausgezeichneter Violinspieler, geb. zu Lyon 1697. Als armer Knabe wurde er von einer reichen Madame Mezangere erzogen, und als Jüngling widmete er sich der Tanzkunst, wurde in Rouen Ballettänzer, und später Balletmeister in Turin. Hier lernte ihn der berühmte Somis kennen, der sein musikalisches Talent erkannte, und ihm auch Violinunterricht gab. Seine Fortschritte waren sehr bedeutend und er kam als guter Virtuose nach Paris, wo er noch unter Cheron Komposition studirte. Nach einem von ihm veranstalteten öffentlichen Konzerte wurde er als königl. Kammermusikus angestellt, nahm jedoch bald wieder seinen Abschied, und machte eine größere Kunstreise durch Frank-

Digitized by Google

reich und Holland; von dieser zurückgekehrt lebte er wieder in Paris, und erwarb sich durch Unterrichtgeben und Komponiren nach und nach ein bedeutendes Vermögen. Dies erregte so viel Neid, daß er in der Nacht des 22. Oct. 1764, als er von einem Besuche nach Hause ging, auf öffentlicher Straße ermordet wurde. Er hat viele Violinsachen hinterlassen, auch hat er die 1746 in Paris mit vielem Beifall aufgeführte Oper Scylla et Glaucus komponirt, deren Partitur von seiner Frau in Kupfer. gestochen worden ist. — Sein jüngerer Bruder, genannt Le Clair le Second (spr. — — ßekong), war ebenfalls als Violinvirtuos berühmt, lebte aber in Lyon, wo er auch seine Ausbildung erhalten hatte.

Clairembault, (spr. Klärangboh), Louis Nicolas, geb. zu Paris den 19. Dec. 1676, zeigte schon sehr frühzeitig große musikalische Anlagen, und ließ auch schon in seinem 13. Jahre eine große Motette von seiner Komposition aufführen. Noch nicht volle 20 Jahre alt wurde er zum Organisten bei den grands Jacobins erwählt. Seine Kantate „Orpheus" und sein ausgezeichnetes Klavier- und Orgelspiel hatten ihm die Gnade Ludwig's XIV. gewonnen, und er wurde zum Organisten in St. Cyr und zum Surintendanten des Konzerts der Frau v. Maintenon ernannt. Er starb im J. 1749, nachdem er eine große Menge von Motetten, Kantaten und Klaviersachen herausgegeben hatte. — Ein Sohn von ihm, der auch sein Schüler und Nachfolger im Amte war, wird auch als Komponist und Orgelspieler gerühmt. 1756 ward von diesem auch ein Intermezzo Athalie mit Beifall aufgeführt.

Clairval, (spr. Klährwal), Jean Baptiste, geb. zu Etampes den 27. April 1737 und gest. zu Anfang des Jahres 1795, war ein berühmter Sänger an der Opera-comique und Comédie italienne in Paris. Sein Vater war Perrückenmacher, und auch Jean Baptiste übte zuerst diese Profession; seine unendliche Kunstliebe aber und seine glücklichen Anlagen führten ihn auf's Theater. 1758 debutirte er an der Opera-comique und sang an derselben mit größtem Beifall bis zum Eingehen dieses Instituts im J. 1762; dann ging er zur Comédie italienne über und wurde eine der festesten Stützen derselben. Fast alle ersten Tenorpartien in den Opern von Duni, Philidor, Monsigny und Gretry waren für ihn geschrieben, und er brachte sie mit dem feinsten Eingehen in den Charakter und mit großer Grazie und Leichtigkeit in Aktion und Gesang zur Geltung. Eben so wie als dramatischer Sänger war er auch als Darsteller im Drama und Lustspiel geschätzt und beliebt. Erst 3 Jahre vor seinem Tode zog er sich von der Bühne zurück.

Clairon, (spr. Klärong), ist zunächst der französische Name für Trompete (s. d.), dann ist es auch der Name eines Schnarrwerks in der Orgel, das den Ton der Trompete nachahmt. Die Stimme wird meist im Vierfußton konstruirt.

Clapisson, (spr. —ßong), ein französischer Komponist der Jetztzeit, der viele beliebte Romanzen und einige Opern, z. B. la Sinfonie, verfaßt hat. — Dann giebt es noch einen ausgezeichneten Hornvirtuosen mit Namen C., der am Pariser Konservatorium angestellt war, und viel für sein Instrument komponirt hat. In wie fern er verwandschaftlich mit dem Ersteren zusammenhängt, haben wir bis jetzt noch nicht ermitteln können.

Claquebois, der französische Name für Strohfiedel (s. d.).

Clari, Giovanni Carlo Maria, Kapellmstr. an der Hauptkirche zu Pistoja,

Digitized by Google

geb. zu Pisa im J. 1669. Er war ein Schüler des Giovanni Paolo Colonna zu Bologna, und hat auch in dieser Stadt im J. 1695 eine Oper il Savio delirante aufführen lassen. Am berühmtesten ist seine 1720 erschienene Sammlung von Gesang-Duo's und Terzetten, die erfindungsvoll und gelehrt zugleich sind. Außerdem hat er viele Kirchensachen komponirt. Wann und wo dieser Komponist gestorben ist, hat sich nicht ermitteln lassen. (Noch ist zu bemerken, daß der Pole Mirecki von den erwähnten Duetten und Terzetten zu Paris im J. 1823 eine neue Ausgabe, mit einer Klavierbegleitung versehen, veranstaltet hat.)

Clarin, nannte man früher auch die Trompete; dann ist es auch der Name eines mexikanischen Instrumentes, welches aus einem 8 bis 10 Fuß langen, etwas schlangenförmig gebogenen hohlen Stabe besteht, der kaum fingerdick ist, an dem einen Ende ein Mundstück, ähnlich dem einer Klarinette, und an dem andern eine weite Oeffnung wie ein Kuhhorn hat. Es wird aus dem Stengel einer Staude gemacht, die die Eingebornen Acocotl nennen, woher denn auch öfter das Instrument mit diesem Namen benannt wird. Der Ton wird nicht durch Ausblasen, sondern durch Einziehen des Athems hervorgebracht, und es gehören sehr starke Lungen dazu, um das Instrument zu blasen. (S. Cäcilia, Bd. 7, S. 203.)

Clarinblasen, heißt bei den Trompetern das Blasen sanfter, singender Töne, überhaupt die mehr hornähnliche Behandlung ihres Instrumentes, gegenüber dem schmetternden und gestoßenen Prinzipalblasen (s. d.).

Clarinetto, s. Klarinette.

Clarino, ist der in älteren Partituren vorkommende italienische Name der Trompete. Ursprünglich verstand man darunter eine Melodie für die Trompete, die einen sanften, gesangartigen Charakter hatte, und alles Schmetternde, alle Zungenschläge u. s. w. ausschloß. S. Clarinblasen, was von Clarino herkommt.

Clarke, Jeremias, ein englischer Tonkünstler, geb. um 1688 (nach Anderen im J. 1670) zu London, erhielt seine musikalische Erziehung in der königl. Kapelle unter Doktor Blow, der ihn so lieb gewann, daß er ihm 1693 seine Stellen als Lehrer des Singchors und Almosenverwalter an St. Paul überließ. Im J. 1700 wurde er Mitglied der königl. Kapelle und vier Jahre darauf Organist an derselben. Er hätte vollständig glücklich und zufrieden leben können, wenn er sich nicht in ein Mädchen verliebt hätte, das nie die Seine werden konnte; aus Verzweiflung darüber erschoß er sich am 5. Nov. des Jahres 1707. Seine Kompositionen sind nicht sehr zahlreich, und bestehen hauptsächlich in Anthems, die in England sehr geschätzt wurden. Außerdem hat er Klavierstücke und Gesänge verfaßt.

Clarke, John, auch bekannt unter dem Namen Clarke Whitfield, geboren zu Gloucester im J. 1770, fing seine musikalischen Studien im J. 1789 zu Oxford unter der Leitung des Doktor Hayes an. Im J. 1793 erhielt er eine Organistenstelle in Ludlow, und wurde Baccalaureus der Musik an der Universität Oxford. Zwei Jahre nachher ging er nach Irland, wurde Organist in Armagh und dann Lehrer der Chorknaben an der Christus- und Kathedralkirche St. Patrick in Dublin. Vom Trinity-College dieser Stadt erhielt er auch zu derselben Zeit den musikalischen Doktortitel. 1798 kehrte er nach England zurück und wurde Singmeister an dem Trinity- und St. John's-College in Cambridge; von dieser Universität erhielt er

Digitized by Google

im J. 1799 auch den Doktorgrad, und 1810 verlieh ihm Oxford denselben ebenfalls. Im J. 1820 wurde er Organist an der Kathedrale zu Hereford. Seine Kompositionen sind sehr zahlreich, und die bedeutendsten darunter sind: Vier Bücher Kirchenmusiken, verschiedene Sammlungen Lieder und Gesänge, ein Oratorium in 2 Theilen (die Kreuzigung und die Auferstehung), von denen einer im J. 1822 und der andere im J. 1825 bei Musikfesten in Hereford aufgeführt worden sind. Auch hat C. Händel's Oratorien im Klavierauszug, eine Auswahl aus Purcell's Werken, Anthems von den berühmtesten Meistern, Arne's Artaxerxes, und die Musik zu „Macbeth" von Locke herausgegeben.

Clasing, Johann Heinrich, geb. zu Hamburg im J. 1779, ein Schüler Schwenke's im Klavierspiel und in der Komposition. Selbst gründlich gebildet, war er später eifrig bemüht, die Musik in seiner Vaterstadt auf eine höhere Stufe zu heben, was ihm auch theilweise gelungen ist. Als Musiklehrer machte er sich durch seinen gründlichen Unterricht sehr verdient und bildete viele gute Schüler. Mit Louise Reichardt leitete er die Singakademie, und mit Grund veranstaltete er große Musikaufführungen. Als Komponist für die Kirche war C. ausgezeichnet, aber er wurde von seinen Zeitgenossen wenig beachtet; zeitlebens hatte er mit Nahrungssorgen zu kämpfen, und blieb in der engen Sphäre seines Klavierlehrer-Wirkens. Als Pianofortespieler zeichnete er sich besonders in gehaltenen und gebundenen Sachen aus, weniger war das Brillante seine Sache. Gest. ist der bescheidene, rechtliche und liebenswürdige Mann den 8. Febr. 1829, nachdem er die letzten Lebensjahre in steter Kränklichkeit verbracht hatte. Von seinen Kompositionen sind zu nennen: die Oratorien „Belsazar" und „die Tochter Jephta's" (letzteres im Manuscript); Vater unser, vierstimmig; das Lob des Höchsten, für eine Alt- oder Baßstimme mit obligater Orgel; die Oper „Micheli und sein Sohn" (eine Fortsetzung des Cherubini'schen „Wasserträgers"); die komische Oper „Welcher ist der rechte?" Fantasien, Rondo's, Sonaten für Klavier, ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello u. s. w. Auch hat sich C. um die neue Herausgabe von Händel's „Judas Maccabäus", „Josua", „Athalia", „Empfindungen am Grabe Jesu", des „Utrechter Te Deum" und des hundertsten Psalms, so wie durch die Bearbeitung mehrerer Händel'scher Oratorien im Klavierauszug verdient gemacht.

Claude, oder **Claudin le Jeune,** s. Lejeune.

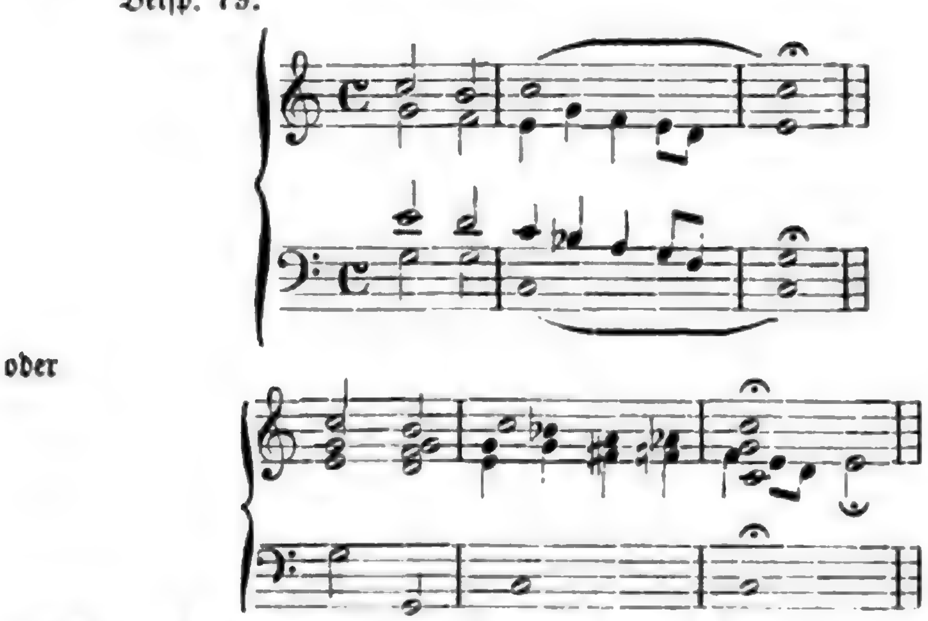
Claudianus, Mammertus, ein Priester zu Vienne um's J. 461, hat viele Hymnen und Psalmen verfaßt und komponirt, die er den Sängern seiner Kirche selbst einstudirt haben soll. Auch soll er die kleinen Litaneien eingeführt haben, welche noch heute drei Tage vor der Himmelfahrt in der katholischen Kirche gesungen werden; ferner wird er auch für den Verfasser des Passions-Hymnus: Pange lingua gloriosi ausgegeben.

Claudius, Matthias, genannt Asmus oder der Wandsbecker Bote, der biedere Dichter und Schriftsteller, geb. zu Rheinfeld bei Lübeck im J. 1741, und gest. zu Hamburg den 21. Jan. 1815, war auch ein tüchtiger Musikus, und namentlich guter Klavierspieler und Sänger. In seinem „Wandsbecker Boten" hat er vortreffliche Ansichten über die musikalische Kunst niedergelegt. Die Ansichten über griechische Musik, die viel später Gottfried Weber siegreich verfocht, hatte schon Claudius,

Digitized by Google

und zu der erst in neuerer Zeit gäng und gäbe gewordenen Noten-Zifferschrift hatte er schon den ersten Impuls gegeben.

Clausel, (lat. Clausula), nennt man die für die 4 Stimmen festgesetzte Tonfolge bei einem vollkommenen Tonschluß; man hat daher Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßclauseln. (Ueber die Einrichtung derselben s. Kadenz.) Auch nennt man C. den Anhang, der den Tonschlüssen zuweilen hinzugefügt wird, um zu einer vollkommenen Ruhe zu gelangen; meist geschieht dies in kirchlichen Stücken. Als Beispiel mag Folgendes gelten:

Beisp. 79.

Clauß, Victor, geboren zu Bernburg den 24. Nov. 1805, erhielt von seinem Vater, einem dortigen Lehrer, den ersten Musikunterricht, ging aber dann, nachdem er den Gymnasialkursus durchgemacht hatte, im J. 1825 nach Dessau, um unter Friedrich Schneider Komposition und Orgelspiel zu studiren. Dann wurde er Organist in seiner Vaterstadt und gründete daselbst einen Gesangverein für geistliche Musik. Vom Frühjahr 1830 bis zum Herbst 1831 bereiste er die vorzüglichsten Städte Deutschlands, 1834 wurde er als herzoglicher Musikdirektor und Organist an der Hauptkirche ernannt, nebenbei auch den Singchor leitend und auf dem Seminarium Orgelunterricht gebend. Seit 1837 ist er in Ballenstädt als Musikdirektor angestellt. Seine Kompositionen sind gründlich, und bestehen so weit sie gedruckt sind, in Orgel-, Klavierstücken und Liedern.

Clauß, Wilhelmine, jetzt Madame Szarvady, eine der ausgezeichnetsten Klaviervirtuosinnen der neuesten Zeit, kam in Prag den 13. Dec. 1834 auf die Welt. Ihre Mutter, eine intelligente und kunstsinnige Frau, belauschte die kleine Wilhelmine als sie im Alter von 4 Jahren einen Marsch, mit dem Soldaten vorüber zogen, auf dem Klavier nachzuspielen versuchte, und beschloß sogleich, das unleugbare Talent des Kindes ausbilden zu lassen. Wilhelmine erhielt daher zu Hause erst 2 Jahre lang Klavierunterricht, wurde aber dann in das bekannte Musikinstitut von Proksch gethan. Hier hatte sie bald alle ihre Mitschüler überflügelt, und versprach schon damals all' das Schöne, was sie später als Künstlerin wirklich geleistet. Im J. 1849 machte die Mutter — der Vater, ein bemittelter Kaufmann, war im Jahr 1845 gestorben — mit der Tochter die erste Kunstreise. Wilhelmine spielte am Hofe

Digitized by Google

in Dresden und 1850 zu Leipzig im Gewandhaus. Von dieser Zeit an war ihre Carriere eine unausgesetzte Reihe von Erfolgen, und Deutschland, Frankreich und England erkannten sie als eine Meisterin auf dem Piano an, die im Besitz einer hochpoetischen Auffassung, weibliche Zartheit mit männlicher Kraft vereinigt. Ihre Kunstrichtung ist eine höchst solide, und stets hat sie sich's zur Aufgabe gemacht, nur die Werke der besten Meister dem Publikum vorzuführen. In diesem Sinne wirkt sie auch jetzt in Paris, wo sie mit ihrem Manne, dem ehemaligen Sekretär der ungarischen Gesandtschaft in Paris und magyarischen und deutschen Schriftsteller Friedrich Szarvady, lebt.

Clausŭla, s. Clausel.

Clausŭla affinālis, nannten die alten Tonlehrer einen Tonschluß in einer mit der Grundtonart des Tonstückes verwandten Nebentonart, z. B. wenn von F dur nach D moll modulirt und hier geschlossen wurde.

Clausŭla dissecta, lat. Benennung für die Halbkadenz.

Clausŭla domĭnans, oder **secundāria**, hieß vor Alters der Tonschluß in der Quinte.

Clausŭla falsa, eine lat. Benennung für den Trugschluß.

Clausŭla finālis, oder auch **primāria** und **principālis**, wurde ehedem die gewöhnliche Kadenz in der Haupttonart genannt.

Clausŭla imprŏpria, außerordentliche Ausweichung; der Uebergang aus einer Tonart in die Quarte oder Sekunde einer ihr verwandten Durtonart, oder in die Quarte oder Septime einer verwandten Molltonart.

Clausŭla medĭans, oder **tertiāria**, nannte man früher in einem Molltonstück die Kadenz in der Tonart der Terz.

Clausŭla peregrīna, eine Ausweichung in eine entfernte Tonart.

Clausŭla primāria, Clausŭla principālis, s. Clausula finalis.

Clausŭla prŏpria, ordentliche Ausweichung; der natürliche Uebergang in die Quinte, Terz und Sexte einer verwandten Tonart.

Clausŭla pura, ein Schluß ohne Ausweichung, bei welchem in der Harmonie keine Dissonanz und nur in der Melodie eine Verzierung der Schlußnote angebracht wird.

Clausŭla secundāria, s. Clausula dominans.

Clausŭla tertiāria, s. Clausula medians.

Clavecin', oder **Clavessin**, (spr. Klaweßeng), ist der französische Name für Flügel (s. d.).

Clavecin à peau de buffle, (spr. Klaweßeng a poh de büffl'), ein Flügel, bei welchem die Saiten, anstatt durch Rabenfedern, (wie ehemals gebräuchlich war), durch kleine Stückchen von besonders dazu zubereiteter Ochsenhaut gerissen und zum Erklingen gebracht wurden. Der Erfinder dieses Instruments war Pascal Taskin zu Paris, der 1768 das erste Exemplar verfertigte. Trotzdem, daß es später vielfach verbessert wurde, ist das Instrument doch außer Gebrauch gekommen.

Clavecin acoustique, (spr. Klaweßeng akustik), und **C. harmonieux** (spr. armoniöh), sind zwei Klavierinstrumente, welche von de Verbés in Paris, das erste 1771, das andere 1777, erfunden worden sind. Sie sind sich ziemlich gleich in Bau und

Digitized by Google

Wirkung, und haben das Eigenthümliche, daß auf ihnen ohne Pfeifenwerk, Hämmer und Pedale, bloß vermittels der bei dem Flügel gewöhnlichen Stahlsaiten, der Ton von 14—18 Blas-, Saiten- und Schlaginstrumenten nachgeahmt werden kann. Diese Verschiedenheiten des Tones werden durch besondere Anschlagsmanieren hervorgebracht, über die der Erfinder eine genaue Beschreibung veröffentlicht hat, welche uns aber bis jetzt noch nicht zu Gesicht gekommen ist.

Clavecin électrique, (spr. Klaweßeng elektrik'). Von diesem Instrument, dessen wir schon bei Gelegenheit seines Erfinders, des Jesuiten Jean Baptiste la Borde (s. d.) gedacht haben, lassen wir hier die genauere Beschreibung folgen, wie sie Forkel in seiner Literatur, pag. 264, giebt: Auf einer Eisenstange, die frei an seidenen Fäden hängt, sind Glöckchen von verschiedener Größe für die verschiedenen Töne befestigt. Jeder Ton hat zwei gleichgestimmte Glocken. Die eine ist auf der Eisenstauge mit einem eisernen Drahte, nnd die andere mit einem seidenen Faden befestigt. Der Klöppel hängt ebenfalls an einem seidenen Faden, und ist so eingerichtet, daß er zwischen beide Glocken fällt. An derjenigen Glocke, die an dem seidenen Faden hängt, ist ein eiserner Draht befindlich, dessen unterstes ringförmiges Ende durch einen Faden befestigt ist, und einen kleinen eisernen Heber aufnimmt, der auf einer freihängenden eisernen Stange ruht. Auf diese Weise wird die am eisernen Drahte hängende Glocke durch die eiserne Stange, auf welcher sie liegt, elektrisirt, und die andere, mit dem seidenen Faden befestigte, durch die andere eiserne Stange, auf welcher der kleine Heber ruht. Wenn nun eine Taste niedergedrückt wird, so hebt sich der kleine Heber in die Höhe, und berührt eine andere nicht freihängende Stange. In diesem Augenblick bewegt sich der Klöppel und schlägt an die zwei Glocken mit so großer Geschwindigkeit, daß ein Ton herauskommt, der fast dem Tone unsers Orgeltremulanten ähnlich ist. Sobald der Heber auf die elektrisirte Stange fällt, steht der Klöppel still. Da nun jede Taste mit ihrem Heber, und jeder Heber mit seiner Glocke im Verhältniß steht, so kann man alle Stücke auf diesem Instrumente spielen, die man auf einem gewöhnlichen Clavecin oder auf einer Orgel spielen kann.

Clavecin harmonieux, s. Clavecin acoustique.

Clavecin harmonique, s. Orchestrine.

Clavecin oculaire, s. Farbenklavier.

Clavecin organisé, ein von Joh. Andreas Stein in Augsburg erfundenes Klavierinstrument, dessen innere Einrichtung nicht bekannt geworden ist, da der Erfinder nur ein einziges Exemplar verfertigt hatte, welches nach Schweden kam.

Clavecin royal, ein vom Instrumentenmacher Gottlob Wagner 1774 erfundenes Klavier mit 6 Veränderungen, welche durch 3 Pedale regiert wurden und den Ton eines Kielenflügels, eines Pantalon, einer Laute und einer Harfe gaben.

Clavel, Joseph, geb. zu Nantes im J. 1800, kam 1813 in's Pariser Konservatorium und studirte Violinspiel unter Kreutzer. Nachdem er 1818 den ersten Preis im Violinspielen erhalten hatte, wurde er Professor-Adjunkt an der genannten Anstalt, und trat in das Orchester der italienischen Oper unter die ersten Violinen; 1830 kam er in das Orchester der großen Oper. Bei den Conservatoire-Konzerten ist Cl. Vorspieler der zweiten Violinen. Komponirt hat er Quartetten, Violinduetten, Sonaten, Variationen und Romanzen.

Digitized by Google

Clāves intēllectae, oder **non signātae**, nannte man ehemals diejenigen Noten, welche ihren bestimmten Namen erst durch diejenige Note erhielten, vor welche der Schlüssel gesetzt wurde, weil jene erst nach dieser abgezählt werden müssen. So ist z. B. beim Gebrauch des C-Schlüssels der Ton c derjenige, nachdem die übrigen Noten abgezählt werden; die Noten d, e, f, g, a und h sind in diesem Falle also Claves intellectae oder non signatae.

Clavessin, s. **Clavecin.**

Claviarum (lat.), oder

Claviatur, auch Tastatur sind die sämmtlichen Claves oder Tasten eines Clavierinstruments, als ein Gesammttheil des Instruments betrachtet.

Clavicembālo, (spr. Klavitschembalo), ist der ital. Name für den Kielflügel, oder für das Klavier.

Clavichord, dasselbe was Klavier, (s. d.).

Clavicylinder, ein von Chladni 1799 erfundenes Tasteninstrument, dessen Ton durch Reibung gläserner, oder mit Glas belegter Cylinder hervorgebracht wird. Es hat die Form eines Schreibpultes und sein Umfang reicht vom großen C. bis zum dreigestrichenen f. An der linken Seite des Instrumentes ist ein Schwungrad, das wie bei der Harmonika mit dem linken Fuße in Bewegung gesetzt wird, und an der rechten Seite eine Kurbel. Gespielt wird es vermöge einer Tastatur und der Ton dauert so lange, als man die Taste niedergedrückt hält, auch kann er vom pianissimo bis zum fortissimo verstärkt werden. Der Klang hat in den oberen und mittleren Tönen etwas Klarinettartiges und in den tiefern, Aehnlichkeit mit dem Tone eines Fagottes, doch ohne ganz so voll zu sein. Seiner ganzen Natur und Einrichtung nach ist das Instrument ein unverstimmbares. Die Spielart ist gleich der einer Orgel, indem die Tasten etwas tiefer fallen; daher machen sich auch auf dem C. gehaltene und gebundene Stücke am besten. In seinen „Beiträgen zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau" giebt Chladni die Theorie und Anleitung zum Bau des Clavicylinders.

Clavicymbel ist dasselbe, was Clavicembalo, oder lat. Clavicymbalum.

Clavicytherium, oder Klaviercyther, auch Klavierharfe, ist ein Klavierinsttument, dessen Saiten wie beim alten Flügel mit kleinen Stücken Rabenfedern angeschnellt werden, und das sich nur in der Form von dem erwähnten unterscheidet, indem der Corpus, der die Saiten und den Resonanzboden enthält, beim Cl. gerade aufrecht steht und nicht horizontal, wie beim Flügel liegt. Es ist also der Vorläufer unserer Giraffe- oder Cabinet-Flügelpianofortes.

Clavier, s. Klavier.

Clavierauszug, s. Klavierauszug.

Claviercyther, s. Clavicytherium.

Claviergambe ist eine mit einigen Verbesserungen versehene Nachahmung des Haydn'schen Gambenwerkes (s. d.), welche Georg Gleichmann im J. 1719 fertigte.

Clavierharmonika, s. Harmonika.

Clavierschule, s. Klavierschule.

Claviorgānum, (lat.), deutsch: Klavierorgel ist ein früher häufiger gewesenes Instrument, welches aus einem vollständigen Klavier oder Fortepiano und aus einem

kleinen Orgelwerke, Positiv, bestand. Ueber die Einrichtung dieses kombinirten Instrumentes s. Klavier und Positiv.

Clāvis, (lat.), zu deutsch eigentlich: Schlüssel, bedeutet erstens dasselbe, was Taste (s. d.); dann versteht man noch darunter die Balken bei der Orgel, durch deren Niederdrücken, Niedertreten der Wind in die Bälge geschöpft wird, s. Balgklavis; in älteren Lehrbüchern gebrauchte man das Wort C. für die Benennung derjenigen Zeichen, welche wir jetzt Schlüssel nennen, und welche zur Bestimmung der Tonhöhe der Noten dienen; dann verstand man auch die Note, oder den Ton selbst darunter und sagte z. B. der Klavis c, der Klavis d u. s. w.; endlich benannte man auch die Klappen an Blasinstrumenten mit C., doch meist nur in lateinischen Lehrwerken.

Clayton, (spr. Klehtön), ein englischer Musiker, geb. um 1665, war Mitglied der königl. Kapelle unter Wilhelm III. und dessen Nachfolger. Er war nur ein sehr mittelmäßiges Talent, wußte sich aber durch Charlatanerie und gute Freunde zu poussiren. Aus Fragmenten von italienischen Komponisten stoppelte er eine Oper „Arsinoe" zusammen und gab sie für sein Eigenthum aus; sie hielt sich durch allerhand Machinationen eine Zeitlang. Das war im J. 1705; im J. 1707 setzte er auch Addison's „Rosamond" in Musik; diese fiel aber schon nach der dritten Vorstellung. Durch Händel's Auftreten in London wurde C. total in den Schatten gestellt. Daß viele Berichterstatter C. für einen großen Komponisten ausgeben konnten, ist unbegreiflich.

Cleemann, Friedrich Joseph Christoph, geb. den 16. Septbr. 1771 zu Criwitz in Mecklenburg-Schwerin, war erst Kandidat und Lehrer in Ludwigslust und erhielt dann im J. 1799 eine Schulanstellung in Sternberg. Später zog er sich nach Parchim zurück und betrieb daselbst Kunst und Wissenschaft nur zu seinem Vergnügen. Er starb in genanntem Orte den 26. Decbr. 1825. Man hat von ihm Lieder und Gesänge und ein Handbuch der Tonkunst.

Clef, (spr. Kleh), ist der französische Name für Schlüssel; daher Clef de fa, der F-Schlüssel, Clef de sol, der G-Schlüssel, Clef d'ut (spr. d'üt) der C-Schlüssel.

Clegg, John, ein ausgezeichneter englischer Violinspieler, geb. im J. 1714, Schüler von Dübourg, nach Anderen von Buononcini. Im J. 1723, also als neunjähriger Knabe, ließ er sich schon in London öffentlich hören. Nachdem er später einige Zeit in Dublin sich aufgehalten, kehrte er wieder nach London zurück und galt für den besten Violinisten seiner Zeit. 1742 verfiel er in Wahnsinn und starb 1750 im Bedlam-Hospital. Trotz seiner Geisteszerrüttung spielte er dann und wann noch wunderschön und eine Masse Neugieriger gingen nach dem genannten Irrenhause, um ihn zu hören.

Clemens non papa, Jakob, einer der berühmtesten Komponisten des 16. Jahrh., war in Flandern geboren und Kapellmeister beim Kaiser Karl V. Er soll im J. 1566 gest. sein. Den Beinamen „non papa" erhielt er zur Unterscheidung von Papst Clemens VII., der sein Zeitgenosse war. Seine vorzüglichsten Werke sind: Missae cum quatuor vocibus, Buch I—IX, Löwen 1558; Cantionum sacrarum quatuor vocum, lib. I—VII, Löwen 1567; Chansons françaises à quatre parties, Löwen 1569; Missa defunctorum, Löwen 1580. Außerdem findet man Sachen von ihm in den „Motetti del Labirinto", Venedig 1554, in einer Sammlung

Digitized by Google

vierstimmiger Chansons, die zu Löwen 1558 erschien, in Antoine Barré's Motettensammlung, erschienen zu Mailand im J. 1588. Nach Burney's und Anderer Meinung war C's. Styl natürlich und klar und seine Harmonie einfach und fließend.

Clement, (spr. Klemang), Charles François, geb. in der Provence um 1720, war Musiklehrer in Paris, wo er herausgegeben hat: Essai sur l'accompagnement du clavecin, 1758 und Essai sur la basse fondamentale, pour servir de supplément à l'Essai sur l'accompagnement du clavecin, et d'introduction à la composition pratique, 1762. In einer zweiten Ausgabe sind beide Werke in eins verschmolzen unter dem Titel erschienen: Essai sur l'accompagnement du clavecin par les principes de la composition pratique et de la basse fondamentale. Außerdem hat C. die Opern la Pipée und la Bohémienne aufführen lassen, und Gesänge und Klavierstücke verfaßt.

Clement, Franz, geb. zu Wien den 17. Nov. 1784. Sein Vater war Tafeldecker bei dem General-Feldzeugmeister Grafen von Harsch, und wie alle Hausoffizianten des Grafen, der aus ihnen eine respektable Privatkapelle zusammengesetzt hatte, tüchtig musikalisch. Von diesem seinem Vater erhielt C. schon in seinem vierten Jahre den ersten Violin- und überhaupt musikalischen Unterricht: im siebenten Jahre erhielt er Kurzweil, den Konzertmeister des Fürsten Grassalkowich, zum Lehrer, und machte so bedeutende Fortschritte, daß er sich schon im nächstfolgenden Jahre auf dem Hofburgtheater konnte mit Beifall hören lassen. Bald nachher machte der Vater mit dem Sohne eine vier Jahr dauernde Kunstreise durch Deutschland und Holland nach England, wo Franz noch den Unterricht des berühmten Giarnowich genoß. Ueberall wurde das erstaunliche Talent des Knaben mit Bewunderung wahrgenommen, und er selbst mit Beifall überschüttet. Wieder in der Heimath angelangt setzte C. eifrigst seine Uebungen fort, und wurde im zwanzigsten Jahre beim Hofopernorchester als Solospieler aufgenommen, zugleich auch wegen seiner Fertigkeit auf dem Pianoforte, im Akkompagniren und Partiturlesen dem Kapellmeister Süßmayer adjungirt. 1802 trat er unter vortheilhaften Bedingungen am Theater an der Wien, welche Bühne damals erst neu organisirt war, als Orchesterdirigent ein. Eine Kunstreise, die er in Gesellschaft eines polnischen Starosten im J. 1811 in Rußland zu machen gedachte, wurde in Riga plötzlich unterbrochen; denn aus unbekannten Gründen wurde C. eines Tages als feindlicher Emissär und geheimer Kundschafter arretirt und auf Befehl des Gouverneurs zur Untersuchung nach Petersburg transportirt. Hier stellte sich natürlich C's. Unschuld heraus; aber er wurde doch unter Escorte an die österreichische Grenze gebracht und schlug sich, in verschiedenen Städten, z. B. Lemberg, Pesth Konzerte gebend, glücklich nach Wien durch. Hier war seine Stelle inzwischen durch einen Andern besetzt worden und er nahm momentan ein Engagement in Baden an; darauf war er vier Jahre in Prag am Theater, dessen Musikdirektorstelle C. M. von Weber damals bekleidete, und machte von genannter Stadt aus Excursionen nach Dresden, Karlsbad u. s. w. — 1818 wurde er wieder an's Theater an der Wien berufen, und blieb daselbst bis zum J. 1821. Um diese Zeit begleitete er die Catalani auf ihren Reisen in Süddeutschland, und arrangirte und leitete deren Konzerte. Im J. 1829 hat er noch eine Kunstreise gemacht; seit dieser Zeit aber hat man nichts weiter von ihm gehört. — C. war jedenfalls ein außer-

Digitized by Google

MUZIO CLEMENTI.

geboren 1752 in Rom, gestorben den 9ten März 1832 in London.

Digitized by Google

ordentliches Geigentalent; er war aber zu indolent, und darum ist er nicht das geworden, was er hätte werden können, und hat immer eine zweite Rolle unter den deutschen Künstlern spielen müssen, während er sie alle hätte überragen können. Auch wird er als einer der geschicktesten Orchesteranführer gerühmt, die es zu seiner Zeit gegeben, und nur wenige Proben sollen hingereicht haben, um ihm die feinsten Details einer Partitur einzuprägen; dabei war sein Gehör das feinste, und seine Besonnenheit beim Dirigiren sehr groß. Komponirt hat er 20 und einige Konzertinos, Variationen, Solos und Etuden für Violine, Trios, Quartette, Ouverturen, eine Messe, die Operette „der betrogene Betrüger" und das Melodram „die beiden Säbelhiebe."

Clement, Johann Georg, den Gerber Clementi nennt, und der sich selber auch zuweilen Clemens schrieb, um's J. 1710 in Breslau geb. und daselbst Kapellmeister an der Kathedralkirche St. Johann, Regens Chori an der Collegialkirche zum heil. Kreuz, Notarius apostolicus, Ritter vom goldenen Sporn u. s. w. Von seinen näheren Lebensumständen ist weiter nichts bekannt, als daß er am 5. Nov. 1785 sein funfzigjähriges Jubiläum als Kapellmeister feierte. Komponirt hat er ein Requiem für die Obsequien Karls VI.; verschiedene Kirchenstücke zur Einweihung der St. Hedwigs-Kirche in Berlin; Litaneien, Messen, Hymnen, Offertorien, Vespern, Gradualen u. s. w. Alle diese Sachen sind Manuscript geblieben, und C. Jul. Adolph Hoffmann in seinem Buche „die Tonkünstler Schlesiens", Breslau 1830, verfährt nicht sehr glimpflich mit ihnen, denn er nennt sie steif, phantasielos, und nicht einmal völlig korrekte Rechenexempel. — Cl. hatte zwei Söhne, deren einer sich in Wien als Klavierlehrer niedergelassen hat; der andere, im J. 1754 in Breslau geb., hatte einiges Talent für die Violine, kam unter dem Namen Clementi 1790 als erster Violinist in die Stuttgarter Kapelle, ging dann im J. 1792 nach Kassel, und wurde endlich Kapellmeister in Karlsruhe. Wann er gestorben, weiß man nicht.

Clementi, Muzio, ausgezeichneter Klavierspieler, vortrefflicher Komponist und vor allen Dingen Begründer des neuern Klavierspiels. Er wurde im J. 1752 in Rom geboren, wo sein Vater ein geschätzter Silberarbeiter war. Dieser, selbst eifriger Musikfreund, bemerkte das schon sehr frühzeitig sich kundgebende Talent des Muzio, und trug Sorge, daß er auf's gründlichste unterrichtet wurde. Sein erster Lehrer war der bekannte Komponist Buroni, ein Verwandter der Clementi'schen Familie. Im siebenten Jahre fing C. an, beim Organisten Cordicelli Generalbaß zu studiren, und schon nach zwei Jahren war er im Theoretischen und Praktischen so weit, daß er als Mitbewerber um einen Organistenposten auftreten konnte und diesen auch erhielt. Seine Studien setzte er dabei eifrigst fort, und war es Carpini, ein gelehrter Komponist, der ihn im strengen Satze, und Santarelli, der ihn im Gesange unterrichtete. Unterdessen war C. 14 Jahre alt geworden, hatte auch schon eine Messe gesetzt und aufführen lassen, die vor Kennern und Liebhabern gleich großen Beifall hatte, und war auch auf dem Klavier zu einer solchen Ausbildung gelangt, daß ein Engländer Namens Beckford (nach Anderen Bedford) dem Vater Muzio's den Antrag machte, diesen mit nach England zu nehmen, und nach weiterer sorgfältiger Ausbildung in die Welt einzuführen. Nach einigem Kampfe gab der Vater seine Einwilligung, und Muzio ging mit nach Großbrittanien; hier lebte er auf einem Gute seines Gönners in Dorsetshire bis in sein achtzehntes Jahr. Zu dieser Zeit trat er, wohlausgerüstet

Digitized by Google

mit allen musikalischen Kenntnissen, zum ersten Male in London vor die Oeffentlichkeit, und überraschte Alles durch die glänzende Fertigkeit seines Spieles und die Gediegenheit seiner Kompositionen. Sein Ruf drang auch nun über den Kanal, und er selbst ging im J. 1780 nach Paris und pflückte dort neue Lorbeeren. Dies bestimmte ihn, seine Reise auch auf Deutschland auszudehnen, und wir sehen ihn im J. 1781 in Wien, wo er vom Kaiser Joseph II. sehr wohl aufgenommen wurde. Vor diesem mußte er mit unserm Mozart eine Art Wettkampf im Klavierspielen bestehen, und ging aus demselben, wenn nicht als Sieger, doch sehr ehrenvoll hervor. Es ist übrigens zu bemerken, daß das Zusammentreffen mit Mozart einen wesentlichen Einfluß auf C's. Spiel ausgeübt hat; bis dahin war nämlich sein Hauptaugenmerk auf den Glanz der Exekutirung gerichtet gewesen, und Mozart nannte ihn auch in seinen Briefen aus dieser Zeit ziemlich wegwerfend „einen bloßen Mechanikus"; nachdem er aber den genialen Mozart gehört hatte, erkannte C., daß die Aufgabe des wahren Künstlers eine höhere sei, als bloß durch Fertigkeit zu blenden, und er befleißigte sich von nun an einer idealern Auffassung und Schönheit bei seinen Vorträgen. In demselben Jahre (1781) reiste er wieder nach London zurück, und erhielt eine Anstellung bei den glänzenden Konzerten des Adels. Bis zum J. 1802 verließ er, mit Ausnahme einer kurzen Reise nach Paris im J. 1785, England nicht wieder, und erwarb sich durch Konzerte und Unterrichtgeben ein bedeutendes Vermögen. Einen wesentlichen Theil desselben verlor er im J. 1800 durch das Fallissement des Hauses Longman und Broderip; diesen Verlust ersetzte er aber wieder, indem er selbst eine Musikhandlung und Pianofortefabrik begründete, welche bald in Flor kam. Im J. 1802 trat er eine neue Reise nach dem Continent an und ging zuerst nach Paris, wo er auch seinen damals noch sehr jungen Schüler John Field zuerst öffentlich auftreten ließ. (Hier ist einzuschalten, daß im J. 1783 der nachher so berühmt gewordene J. B. Cramer sein Schüler geworden war.) Von Paris aus gingen C. und Field nach Wien und von da nach Petersburg. Von hier nahm C., nachdem Field sich zum Bleiben entschlossen hatte, den bekannten Zeuner als Schüler an, der ihn nach Berlin und Dresden begleitete. Aus letzterer Stadt folgte ihm August Alexander Klengel, der gleichfalls einer seiner ausgezeichnetsten Schüler wurde, begleitete ihn auf einer Reise durch die Schweiz, und ging dann wieder mit ihm nach Berlin. Hier verheirathete C. sich (nach Einigen zum zweiten Male), und zwar mit der Tochter des Kantors Lehmann an der Nicolai-Kirche, reiste mit seiner jungen Frau nach Italien, kehrte jedoch bald wieder nach Berlin zurück, und verweilte daselbst bis zum J. 1805. In dieser Zeit nahm er Ludwig Berger als Schüler auf, und ging mit diesem und Klengel nach Petersburg, auf dem Wege dahin, besonders in Kur- und Liefland, mit seinen Zöglingen Konzerte gebend. Darauf reiste er (Klengel und Berger waren in Petersburg geblieben) nach Deutschland zurück, und von da zur Regulirung von Familienangelegenheiten nach Rom. Seine junge Frau war inzwischen nach dem ersten Kindbett gestorben; der Sohn, den sie ihm geboren, blieb bei den Großeltern in Berlin, und wurde von diesen erzogen. Das Jahr 1810 sah C. nach achtjähriger Abwesenheit wieder in London; er hörte jedoch nun auf, öffentlich zu spielen, betrieb sein Musikalien- und Instrumentengeschäft (das nach Einigen erst im J. 1810 entstanden sein soll) und komponirte fleißig. Namentlich schrieb er jetzt

Digitized by Google

Sinfonien, die mit Beifall in den Konzerten der philharmonischen Gesellschaft aufgeführt wurden, und von Klaviersachen seinen musterhaften, auch jetzt noch trotz aller Fortschritte des Pianofortespiels Geltung habenden Gradus ad Parnassum (1817), eins der vortrefflichsten Etuden-Werke, die wir besitzen, und das in sich die Erfahrungen einer ganzen reichen Virtuosenlaufbahn vereinigt. Im J. 1820 und 21 reiste C. noch einmal auf dem Continent, und hielt sich besonders in Leipzig einen ganzen Winter lang auf; daselbst wurden in den Konzerten des Gewandhauses zwei seiner neueren Sinfonien aufgeführt, in denen er sich als vollkommenen Meister im gelehrten und künstlichen Satze bewies, und die noch viel Frische athmeten. Er wurde dringend aufgefordert, seine Reise weiter auszudehnen, und namentlich nach Berlin zu kommen, wo ihm viele Freunde und Schüler lebten; aber er lehnte dies aus unbekannten Gründen beharrlich ab, und kehrte nach London zurück. Hier, wo er sich trotz seines Alters noch einmal verheirathet hatte, lebte er noch zwölf Jahre, bis im J. 1832, den 9. März, der Tod seine irdische Laufbahn endete. — Ueber die Vortrefflichkeit von C.'s. Spiel herrscht nur eine Stimme, und seine Fertigkeit soll, selbst nach jetzigem Maßstabe gemessen, bedeutend gewesen sein; namentlich soll er solide Schwierigkeiten, wie z. B. Terzenläufe, mit ungemeiner Geläufigkeit und Gleichmäßigkeit gemacht haben. Der bedeutende Aufschwung, den er der Mechanik des Klavierspiels gegeben, ist auch nicht wenig durch seine Systematisirung der Applicatur bedingt. — Was nun seine Kompositionen betrifft, so sind sie elegant, fließend und vortrefflich gearbeitet, doch fehlt ihnen Passion, und hin und wieder stellt sich etwas Trockenheit und Frostigkeit der Melodie ein. Viele seiner Sonaten werden jedoch immer klassisch bleiben, und ist es nicht zu leugnen, daß er der Erste war, der seit Ph. Em. Bach die Sonatenform erweiterte und flüssiger machte. — Schließlich wollen wir noch seine Kompositionen namhaft machen; sie bestehen in 106 Sonaten, davon 46 mit Begleitung von Violine (oder Flöte) und Violoncello, einem Duo für 2 Klaviere, 4 Duo's zu 4 Händen, einer Chasse, einer Toccate, charakteristischen Stücken im Styl verschiedener Meister, 3 Capriccen, einer Fantasie über das Lied: Au clair de la lune, 24 Walzern, 12 Montferrines und dem schon erwähnten Gradus ad Parnassum; seine Orchestersachen sind Manuscript geblieben. Als eine merkwürdige Erscheinung kann es übrigens gelten, daß er nie ein Klavierkonzert geschrieben hat.

Cleon, der Sohn des Pytheus, ein berühmter Sänger des alten Theben und Virtuos auf dem Sistrum. Er starb ungefähr 400 v. Chr. Geb.

Clerambault, s. Clairembault.

Clerc, le, s. Leclerc.

Clerico, Francesco, ein berühmter Balletkomponist und 1788 Balletmeister in Venedig. Von seinen Balleten sind besonders zu nennen: Amleto und il Divorzio fortunato.

Clicquot, (spr. Klikoh), François Henri, geb. zu Paris im J. 1728, der berühmteste französische Orgelbauer des 18. Jahrh. Sein erstes wichtiges Werk war die Orgel von Saint-Gervais, die er im J. 1760 vollendete. Fünf Jahre darauf nahm er sich den Pierre Dallery zum Gehilfen, und Beide vereint bauten nun die Orgeln an Notre-Dame, St. Nicolas-des-Champs, St. Méry, an der Sainte-

Digitized by Google

Chapelle und an der königlichen Kapelle in Versailles. C. und Dallery trennten sich aber wieder und ersterer baute allein sein bedeutendstes Werk, die große Orgel an Saint-Sulpice. Er starb im J. 1791 zu Paris. — Im J. 1708 gab es in Paris noch einen Orgelbauer Namens Clicquot, der u. A. auch die Orgel in der Kapitelkirche von St. Quentin verfertigte; ob er der Vater oder sonst ein Verwandter des obigen berühmten C. ist, weiß man nicht.

Clifford, Jacob, geb. zu Oxford und gest. zu London im J. 1700 als Kapellan der Paulskirche daselbst. Man verdankt ihm die Herausgabe einer Sammlung Anthems unter dem Titel: Collection of divine services and anthems usually sung in his Majesty's chapell and in all the cathedral and collegiate choirs of England and Ireland, London 1664. Man findet darin interessante Details über die Kirchenmusik in England und Instruktionen für die Organisten.

Clifton, John Charles, geb. zu London im J. 1781, machte seine ersten musikalischen Studien unter der Leitung Bellamy's, Lehrers der Chorknaben an St. Paul, und hatte nachher noch Unterricht bei Charles Wesley. Sein Vater, ein Kaufmann, bestimmte ihn ursprünglich auch zum Handelsstande, aber seine Verbindungen mit Cimador, Spagnoletti und anderen Musikern bestärkten seine Neigung für die Musik, und flößten ihm eine unüberwindliche Abneigung gegen die kaufmännische Carriere ein. Er ließ sich zuerst in Bath als Musiklehrer nieder, und machte sich durch einige Lieder und Gesänge bekannt. Im J. 1802 ging er nach Dublin, wo er mehrere Pianoforte-Kompositionen erscheinen ließ, und im J. 1815 auch eine kleine Oper Edwin schrieb, die einigen Erfolg hatte. Nach vierzehnjährigem Aufenthalte in Irland kam er im J. 1816 wieder nach London zurück, eben als er eine simplificirte Harmonielehre vollendet hatte. Auch hatte er eine Maschine erfunden, die er Eidomusicon nannte, und welche, an das Klavier angebracht, Alles was man improvisirte, aufschreiben sollte. Da er nicht die Mittel hatte, um die Construction dieser Maschine in's Werk zu setzen, so ist von dieser der Welt weiter nichts als der Name bekannt geworden.

Climax, s. Gradation.

Clinio, Teodoro, ein Venetianer, war im J. 1590 Kanonikus an Sto. Salvatore in dieser Stadt und starb 1602. Er hat im Manuscript Falsi bordoni a otto voci hinterlassen; auch sind im Katalog der königl. Bibliothek in Lissabon Messen zu 6 Stimmen von ihm angegeben.

Clonas, ein griechischer Tonkünstler, von dem Plutarch spricht, und der einige Zeit nach Terpander lebte. Nach Einigen war C. in Tegea, nach Anderen in Theben geboren. Er war einer der Ersten, die „Nomen" für die Flöte komponirten.

C moll, ist diejenige der 24 Tonarten unserer modernen Musik, welche, vom Grundton C ausgehend, drei b Vorzeichnung hat, nämlich vor h, e und a (daher denn diese so erniedrigten Töne b, es und as heißen), und die parallele Molltonart von Es dur ist, welche eben diese Vorzeichnung hat.

Coberg, Anton, geb. zu Rotenburg in Hessen im J. 1650, kam als junger Mensch nach Hannover, und wurde von Clamor Abel und M. A. Strunck im Gesang und Klavierspielen unterrichtet. Er blieb auch ferner in Hannover, wurde

Digitized by Google

Musiklehrer am Hofe, dann Organist an der Kirche in der Neustadt und endlich Hoforganist. Als eine der hannöver'schen Prinzessinnen Königin von Preußen geworden war, wurde C. zu verschiedenen Malen nach Berlin berufen, um sie, die schon früher seine Schülerin war, auch noch ferner in der Musik zu unterrichten. Bei einem Aufenthalte in genannter Stadt im J. 1708 starb er plötzlich am Schlagflusse. Er gehörte zu den gebildetsten Tonkünstlern und fertigsten Klavierspielern seiner Zeit, und hat eine große Menge Kirchen- und Klaviersachen hinterlassen; einige Entwürfe zu theoretischen Werken erbte sein Schwiegersohn, der Cantor Heinert in Minden, hat aber nichts davon veröffentlicht oder vollendet.

Cocchi, (spr. Kokki), Gioachimo, geb. zu Padua im J. 1720 und gestorben in Venedig 1794 als Kapellmeister am Konservatorium degl' Incurabili. Seine erste Oper Adelaïde wurde 1743 in Rom aufgeführt, und 1750 hatte er in Neapel einige Erfolge. Im J. 1757 ging er nach London, schrieb daselbst mehrere Opern, die aber nur mäßigen Beifall hatten, und gab hauptsächlich Gesangunterricht; 1773 kehrte er nach Venedig zurück, und übernahm seine obenerwähnte Stelle. Sein Styl war munter und gefällig, aber seine Erfindung nicht sehr reich, und man thut ihm zu viel Ehre an, wenn man ihn, wie theilweise geschehen ist, mit Galuppi auf eine Stufe setzt. Hier mögen nun noch einige Titel seiner Opern folgen: Siroe, Arminio, le Donne vendicate, la Mascherata, il Pazzo glorioso, Rosaura fedele, la Clemenza di Tito, le Nozze di Dorina, Tito Manlio, la Famiglia in scompiglia u. s. w.

Coccia, (spr. Kotscha), Carlo, im April 1789 in Neapel geboren, wo sein Vater Violinist war. Dieser bestimmte ihn erst zum Architekten, aber die leidenschaftliche Musikliebe des Carlo ließ den Vater seinen Entschluß ändern, und ihm bei einem gewissen Visocchi den ersten musikalischen Unterricht ertheilen. Im neunten Jahre erhielt er Unterricht bei Pietro Capelli und versuchte sich schon in Kompositionen; seine ferneren Studien machte er auf dem Konservatorium unter Fenaroli's und Paisiello's Leitung. Der letztere nahm ihn unter seine specielle Protektion, und durch ihn kam er als Musiklehrer in die angesehensten Häuser Neapel's, und wurde als Akkompagnateur bei der Privatmusik Joseph Buonaparte's angestellt. Im J. 1808 schrieb C. seine erste Oper il Matrimonio per cambiale für das Theater Valle in Rom; sie gefiel aber nicht, und entmuthigt durch diese Niederlage wollte er dem Theater schon entsagen. Paisiello aber flößte ihm wieder Vertrauen zu sich selbst ein, und rieth ihm für die Bühne fortzuarbeiten. Er suchte sich also so viel wie möglich Engagements zu verschaffen, und schrieb bis zum J. 1820 für sehr viele italienische Theater ungefähr an 20 Opern und außerdem einige Kantaten; von den ersteren sind zu nennen: il Poeta fortunato, la Verità nella bugia, Voglia di dote e non di moglie, (in dieser Oper übernahm er bei plötzlicher Erkrankung des Buffo Lipparini selbst dessen Rolle, und führte sie mit Beifall durch), i Solitarj, Euristea, Evelina, Clotilde, Rinaldo d'Asti, Claudina u. s. w.; unter den Kantaten sind anzuführen: la Fedeltà, la vera Gloria, Kantate auf die Geburt des Königs von Rom, auf den Einzug der Verbündeten in Paris u. s. w. — Im J. 1820 wurde C. nach Lissabon berufen, und komponirte dort die Opern: Atar; Mandane, regina di Persia; Elena e Constantino; la festa della Rosa, und

Digitized by Google

die Kantate il Lusitano. Im August des Jahres 1823 ging er nach London als Musikdirektor am King's-Theater, ließ daselbst die Oper „Maria Stuart" aufführen, und gab mehrere kleinere Gesangssachen heraus. 1828 kehrte er nach Italien zurück, schrieb bis zum J. 1833 noch mehrere Opern, z. B. l'Orfano delle Selve, Rosamunda, Enrico di Montfort, Catarina di Guisa u. s. w.; dann ging er noch einmal nach London, und wurde im J. 1836 Direktor der musikalischen Akademie in Turin. — C. ist im Ganzen kein sehr bedeutender Komponist, und trotz der guten Lehrer, die er in Paisiello und Fenaroli gehabt, ist seine Ausbildung doch eine mangelhafte.

Cocciola, (spr. Kotschola), Giovanni Battista, Kapellmeister des Kanzlers von Lithauen, Leo Sapieha, geb. zu Vercelli am Ende des 16. Jahrh. Im Jahre 1612 ist in Venedig eine achtstimmige Messe seiner Komposition erschienen; auch findet man in Bergameno's Parnassus musicus einige Motetten von ihm.

Cochlaeus, Johannes, hieß eigentlich Johann Dobneck, war Doktor der Theologie und Kanonikus zu Breslau, ein heftiger Gegner Luthers, geb. zu Wendelstein bei Nürnberg im J. 1479, und gest. zu Breslau den 10. Jan. 1552. Unter seinen Schriften befinden sich auch einige über Musik handelnde, die für den musikalischen Geschichtsforscher immerhin von Wichtigkeit sind; dieselben sind betitelt: De musica activa, Köln 1507 (auf dem Titel desselben nennt er sich Wendelstein); Tetrachordum musices etc., Nürnberg 1512, und in einer zweiten Aufl. 1520; (es enthält die Elemente des Cantus planus, der acht Kirchentöne und der Mensuralmusik); Rudimenta Musicae et Geometriae, Nürnberg 1512, und Speculum antiquae devotionis circa Missam et omnem cultum Dei, 1549.

Coclius, Adrian, ein Tonkünstler des 16. Jahrh. und Schüler des Josquin des Prez, lebte zu Nürnberg, und hat im J. 1552 daselbst ein Werk herausgegeben unter dem Titel: Compendium musices, descriptum ab Adriano Petit Coclio, discipulo Josquini de Pres, in quo praeter caetera tractantur haec: 1) de modo ornate canendi; 2) de regula contrapuncti; 3) de Compositione. Es ist ein merkwürdiges und nicht uninteressantes Buch. Noch ist zu bemerken, daß Einige, z. B. Gerber und Lichtenthal, den Namen des C. fälschlich Coclicus schreiben.

Coda, (ital.), Schwanz, Anhang, ist derjenige Theil eines Tonsatzes, welcher zum Schluß desselben angefügt wird, um eine vollständige Beruhigung und ein gänzliches Abschließen herbei zu führen. Die Coda ist also weiter nichts, als ein verlängerter Schluß, der auch neben dem schon angeführten Zweck des völligen Abschließens auch noch den der Steigerung des Effekts haben kann und gewöhnlich auch hat.

Cölestin, oder **Cölestinzug**, ist eine mechanische Vorrichtung, die man ehedem an Flügeln und Pantalons anbrachte, und die dem Ton etwas Lautenartiges, überhaupt mehr Sanftheit gab. Die Einrichtung dieses Zuges war verschieden; gewöhnlich befand er sich über der Klaviatur, wo durch das Herausziehen eines Drahtes, der mit der hintenliegenden Hämmermechanik oder den sogenannten Docken in Verbindung stand, die Wirkung erzielt wurde; einige Instrumentenmacher gaben ihm jedoch auch eine solche Einrichtung, daß durch einen Druck mit dem Knie gegen einen unter

Digitized by Google

dem Kasten angebrachten Holzstab, der ebenfalls mittels eines Drahtes mit der Mechanik in Verbindung stand, der Zug regiert wurde.

Cölestine, ist der Name einer vom Konrektor Zink in Hessen-Homburg im J. 1800 (nach Anderen 1775) erfundenen Klavier- oder Orgelharmonika, welche den Ton von 14 Instrumenten nachahmen soll. Sie hat 3 Klaviere; das obere steht mit einer Harmonika in Verbindung, welche ganz die Einrichtung der Franklin'schen hat; das mittlere ist ein Pianoforte, an welchem sich auch ein Pfeifenwerk befindet, das durch einen Blasebalg intonirt wird und einen flötenartigen Ton giebt; das untere ahmt mehrere Blas- und Saiteninstrumente nach. Der innere Bau des ganzen Instrumentes ist bis jetzt Geheimniß geblieben.

Cölestino, ist eine von Walker in London im J. 1782 erfundene Vorrichtung, durch welche der Ton eines Pianoforte fortdauernder, schneller ansprechend und zu- und abnehmend gemacht werden konnte. Sie bestand in einer seidenen Schnur, welche in gerader Linie unter den Saiten umlief, und durch einen Fußtritt mittels eines Schwungrades gedreht wurde. Unter dieser Schnur war für jeden Clavis eine messingene Rolle, welche die Schnur nur an zwei Saiten drückte. Eine Verbesserung des Cölestino-Klaviers ist das im Jahre 1819 von Mott in London construirte Sostenente-Pianoforte.

Cölison, ist der Name eines Instrumentes, das von Moslowski in Posen erfunden worden ist. Es gleicht einem aufrechtstehenden Flügel und ist mit Darmsaiten bezogen; an der Stelle der Klaviatur befinden sich Stäbe von Holz, die zwischen den Saiten liegen und mittels eines mit Colophonium bestrichenen Handschuhes berührt werden. Die Bewegung der Stäbe theilt sich den Saiten mit, und diese geben dann einen der Harmonika ähnlichen Ton.

Coick, oder Le Coq, nach Einigen ein Engländer, nach Anderen ein Holländer von Geburt, lebte um die Mitte des 16. Jahrh. und war ein gelehrter Kontrapunktist. In der bei Susato in Antwerpen 1545 gedruckten Sammlung von Chansons befindet sich ein besonders kunstvolles Stück von C. Es ist fünfstimmig; die beiden obern Stimmen bilden einen Canon in retrograder Bewegung, und die drei anderen ergehen sich dazu in einer freien Fuge.

Coignet, (spr. Koanjeh), Horace, geb. zu Lyon im J. 1736 und gestorben zu Paris 1821, hat sich vorzugsweise durch die Musik zu Rousseau's Monodram „Pygmalion" bekannt gemacht, welche eine Zeit lang ausschließlich auf dem Théâtre français zu diesem Stücke executirt wurde.

Col, s. Con.

Colander, Anton, Organist des Kurfürsten von Sachsen in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., studirte erst in Leipzig Jurisprudenz und war auch Organist in dieser Stadt; 1602 ging er aber nach Dresden und starb daselbst im J. 1643. Gerber führt von ihm vierstimmige Motetten an.

Colasse, Pascal, geb. zu Paris nach Einigen im J. 1639, nach Anderen im J. 1636, war erst Chorknabe an der Kirche St. Paul und wurde dann nach seinem Austritte aus dem College Schüler Lulli's, der ihm nach und nach die Ausführung mancher blos skizzirten Stücke in seinen Opern anvertraute. Im J. 1683 erhielt er eine der vier Musikmeister-Stellen an der Kapelle des Königs und 1696 das Amt

Digitized by Google

eines Direktors der königl. Kammermusik, das durch Lamberts Tod erledigt worden war. Um dieselbe Zeit erhielt er das Privilegium zur Errichtung einer Oper in Lille; eine Feuersbrunst zerstörte das Unternehmen und brachte C. beträchtlichen Schaden. Als Ersatz dafür schenkte ihm der König Ludwig XIV., der seine Musik sehr liebte, 10,000 Livres und gab ihm auch seine Stelle als Kammermusik-Direktor wieder. Nun hätte er ganz glücklich leben können, aber er ließ sich in alchymistische Spekulationen ein, und setzte dabei sein Vermögen und seine Gesundheit zu. Der geringe Erfolg seiner Oper Polixène et Pyrrhus half auch noch seinen Geist zerrütten, und so starb er in einem Zustande der Blödsinnigkeit zu Versailles im Decbr. des Jahres 1709. — Seine Kompositionen waren außer bei Hofe nur wenig beliebt, das Publikum fand sie langweilig und fad; seinen Lehrer Lulli soll er außerdem ganz unverschämt bestohlen haben. Außer vielen Kirchenstücken und Kantaten für den König schrieb er die Opern: Achille et Polyxène, Thétys et Pélée, Enée et Lavinie, Astrée, les Saisons, Jason ou la toison d'or, la naissance de Vénus, Canente, Polyxène et Pyrrhus; außerdem das Ballet de Villeneuve-Saint-Georges, das Divertissement l'Amour et l'Hymen und das Pastorale Amarillis, welches letztere aber nicht zur Aufführung gekommen ist.

Colbran, Isabella Angela, nachher Frau des berühmten Rossini, geb. zu Madrid den 2. Febr. 1785, wo ihr Vater königl. Kammermusikus war. Im sechsten Jahre erhielt sie den ersten Musikunterricht von Pareja, und drei Jahre nachher kam sie unter die Leitung des Marinelli, der ihr Gesangsstunden gab; ihre letzte Ausbildung erhielt sie von Crescentini, und aus seinen Händen ging sie als eine vortreffliche Sängerin hervor, die namentlich in der Zeit von 1806—15 ihren hauptsächlichsten Glanz entfaltete. Auf verschiedenen Bühnen Italiens, namentlich lange auf dem S. Carlo-Theater in Neapel, dann auch in Wien und London, sang sie bis zum J. 1823, und kurze Zeit darauf zog sie sich aus der Oeffentlichkeit zurück. Eine wesentliche Abnahme ihrer Stimme datirt sich vom J. 1815 an; nachher war ihr Gesang oft durch Detoniren verunziert. Den Maestro Rossini heirathete sie im März des Jahres 1822, und gestorben ist sie den 7. Oct. 1845 zu Bologna. Noch ist zu erwähnen, daß sie auch Einiges komponirt hat, z. B. 4 Sammlungen Canzonen.

Coleman, Charles, Doktor der Musik, war zuerst an der Privat-Kapelle Karls I. von England angestellt, lebte aber nach der englischen Revolution als einfacher Musiklehrer in London. Er war der Erste, welcher die Idee zur Ausführung brachte, ein englisches Intermezzo (nach Art der italienischen) in Musik zu setzen. William Davenant lieferte den Text, und C. im Verein mit Henry Lawes, Cook und Georges Hudson verfaßten die Musik. Dieses Intermezzo, von dem man den Titel nicht mehr kennt, wurde in Rutland-House aufgeführt.

Colerus, s. Köhler.

Coletti, Agostino Bonaventura, Tonkünstler und Mitglied der philharmonischen Akademie, geb. zu Lucca, lebte zu Anfang des 18. Jahrh. in Venedig und hat daselbst die Opern: Paride e Ida und Ifigenia (im J. 1706) aufführen lassen. Auch hat er herausgegeben: Armonici Tributi o XII. Cantate a voce sola e cembalo, Lucca 1609.

Colin, (spr. Koleng), Pierre Gilbert, lat. Colinus oder Colinaeus,

ein Tonkünstler und Kapellan bei Franz I. von Frankreich. Er hatte den Beinamen Chamault (Kameel) und war von 1532—36 in der königl. Kapelle. Zu Lyon sind 1541 (und in einer zweiten Auflage 1552) Messen von seiner Komposition erschienen, ebenso in Venedig im J. 1544; nach Baini sind auch im Archiv der päpstlichen Kapelle Messen in Manuscript von C. über französische Chansons zu finden.

Colin, (spr. Koleng), Jean, Priester und Musikmeister an der Kathedrale zu Soissons, geb. zu Beaune und gest. im J. 1722 in einem Alter von mehr als 80 Jahren, hat herausgegeben: Missa 6 vocibus sub modulo: „Ego flos campi", Paris 1688, und Missa pro defunctis, 6 vocibus, Paris 1688.

Colin, (spr. Koleng), Pierre François, geb. den 21. Mai 1781 zu Paris, trat im Jahre V. der Republik in das Konservatorium und erhielt Unterricht auf dem Horn von Domnich. Für seine Leistungen auf dem genannten Instrumente erhielt er im J. 1803 den ersten Preis. In der Folge wurde er Hornist am Orchester der großen Oper, gab aber später sein Instrument auf, und spielte in demselben Orchester die Viola. Gestorben ist er im Febr. des Jahres 1832. Ein Werk: Du Cor et de ceux, qui l'ont perfectionné, das er im J. 1827 auf Subscription ankündigte, ist nicht erschienen. — Sein jüngerer Bruder, Jean Louis C., geb. den 21. Nov. 1787, war ebenfalls Hornist und Schüler Domnich's. Er erhielt im J. 1804 den ersten Preis, trat auch im J. 1808 in einem Conservatoire-Konzert mit einem Solo seiner Komposition auf, ist aber leider sehr jung gestorben.

Colizzi, Giovanni Andrea, ein ital. Klavierspieler und Komponist, geb. um 1740, machte zu Ende des 18. Jahrh. besonders viel Glück in England und Holland. Erschienen sind von ihm: Konzerte, Sonaten, Variationen für Klavier, Lieder, Arrangements von Ouverturen u. s. w.

Colla, s. Con.

Colla, Giuseppe, geb. zu Parma im J. 1730 und gest. daselbst d. 16. März 1806 als Kapellmeister des Herzogs Ferdinand von Parma. Im J. 1772 heirathete er die berühmte Sängerin Agujari (s. d.) und machte mit ihr später eine Reise nach London. Er hat sehr viel für die Kirche geschrieben, wovon aber nichts im Druck erschienen ist; außerdem kennt man von ihm die Opern: Enea in Cartagine, Didone und Tolomeo.

Colla, Vincenzo, Kapellmeister an der Collegiale zu Voghera, geb. zu Piacenza um 1780, hat viel Kirchensachen komponirt, die aber Manuscript geblieben sind; auch hat er sich durch ein theoretisches Werk: Saggio teorico-pratico-musicale, ossia metodo di contrappunto, Turin 1819, und daselbst in einer zweiten Auflage, 1830, bekannt gemacht.

Collecte, heißt dasjenige einfache Gebet, oder derjenige antiphonische Gesang, den der Priester allein vor dem Altare singt.

Collet, Richard, ein Violinspieler, lebte um die Mitte des vorigen Jahrh. in London, und galt daselbst für einen der größten Virtuosen seiner Zeit; Kompositionen sind nicht von ihm bekannt geworden, und soll es ihm überhaupt an eigentlicher musikalischer Bildung gefehlt haben.

Collinet, (spr. Kollineh), [....], war erst Flötist am Variétés-Theater in Paris, legte sich aber dann auf das Flageolet, das er auch durch Hinzufügung von

Klappen vervollkommnete. Er hat auch für sein Instrument komponirt, und zwar: Konzerte, Duo's, Variationen, Potpourri's, Tänze u. s. w., auch hat er eine Flageoletschule herausgegeben. — Sein Sohn, ungefähr 1797 in Paris geb., dessen Vornamen, wie der seines Vaters, uns unbekannt ist, war ebenfalls Flageolet-Spieler und übertraf seinen Vater noch. Er war in Musard's berühmtem Tanzorchester, wie sein Vater bei dem von Clarchies, engagirt. Ob er noch am Leben ist, wissen wir nicht.

Collinus, Martin, ein deutscher Tonsetzer, um die Mitte des 16. Jahrh. lebend, hat die Oden des Horaz für eine Singstimme komponirt und unter dem Titel drucken lassen: Harmonia univoca in odas Horatianas et in alia quaedam carminum genera, Strasburg 1568.

Colombani, Orazio, ein berühmter Kontrapunktist des 16. Jahrh., zu Verona geb., hat herausgegeben: Harmonia super vespertinos omnium solemnitatum psalmos, 6 vocum, Venedig 1576, und Completorium et cantiones, sex ordinibus distinctis quinis vocibus, super 8 tonos decantandos, Brescia 1585. Auch findet man in dem Corolario cantionum sacrarum von Lindner ein fünfstimmiges Tedeum von C's. Komposition, und in dem Katalog der königl. portugiesischen Bibliothek sind von ihm Madrigalen und Magnifikate zu 5, 9, 10 und 14 Stimmen angegeben.

Colombat, (spr. Kolongbah), [....], ein Arzt in Paris, zu Anfang dieses Jahrh. zu Vienne im Isère-Departement geb., (daher auch Colombat de l'Isère genannt), hat u. A. das wichtige Werk herausgegeben: Traité médico-chirurgical des maladies des organes, de la voix, ou recherches théoriques et pratique sur la physiologie, la pathologie, la thérapeutique et l'hygiène de l'appareil vocal, Paris 1834.

Colombe, Mademoiselle, mit dem Familiennamen Rigieri, geb. zu Venedig im J. 1754, kam als junges Mädchen nach Paris und debutirte daselbst an der Comédie-Italienne im J. 1772. Sie war bis zu ihrem Rücktritt von der Bühne im J. 1788 der Liebling des Pariser Publikums, und die Memoiren jener Zeit schildern sie als nach allen Seiten hin vortrefflich. Sie ist in hohem Alter in Paris gest.

Colombini, Francesco, Organist und Komponist zu Massa-Carrara, geb. 1573 in einem Dorfe bei Padua; zu Venedig sind von ihm Motetten, Psalmen, Kirchenkonzerte und Madrigale erschienen.

Colombo, Giovanni Antonio, ein Mönch und Komponist, geb. zu Ravenna am Anfang des 17. Jahrh., hat folgende Sachen in den Druck gegeben: Motetten, Venedig 1643; Missa et Psalmi, 2 et 3 voc. concert., Venedig 1647; Completorium, Antiphonae et Litaniae, 5 voc., Venedig 1640; Syntaxis harmonica, 3 et 4 voc.

Colonna, Angelo, war um 1786 als einer der größten Violinvirtuosen Italiens berühmt, und soll auch in Deutschland sich haben hören lassen. Auch war er als Balletkomponist geschätzt und seine Barcarolen wurden viel gesungen. 1780 lebte er noch in Venedig.

Colonna, Fabio, aus der berühmten römischen Familie dieses Namens, geb. zu Neapel im J. 1567 und gest. daselbst im J. 1650, ein gelehrter Mann, guter

Mathematiker und Botaniker, aber auch Maler und Musiker. Im J. 1618 ließ er in Neapel ein Werk erscheinen: Della sambuca lincea, ovvero dell' istromento musico perfetto, welches die Beschreibung eines von ihm erfundenen Instrumentes enthält — Pentecontachordon von ihm genannt — auf dessen 50 Saiten die drei Klanggeschlechter: das diatonische, chromatische und enharmonische ausgeübt werden konnten. (Es war damals die Zeit, wo man die griechische Musik wieder lebendig machen wollte, von deren Vortrefflichkeit man sich die übertriebensten Vorstellungen machte.) Das Buch und Instrument C's. hatte, wie alle derartigen Experimente, keinen weitern Erfolg; Doni in seinem Werke De praestantia musicae veter. nennt das Buch sogar absurd und einfältig.

Colonna, Giovanni Ambrogio, mit dem Beinamen Stompadorino, war ein berühmter Lautenspieler, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. in Mailand lebte. Daselbst hat er drucken lassen: Intavolatura di Liuto, 1616, und Intavolatura di Chitarra spagnuola, 1627.

Colonna, Giovanni Paolo, einer der berühmtesten Tonsetzer des 17. Jahrh., geb. um 1630 zu Brescia, wo sein Vater Orgelbauer war. Von seinen näheren Lebensumständen wissen wir bis jetzt nichts, als daß er in Bologna an S. Petronio Kapellmeister und Präsident der philharmonischen Akademie war, auch daselbst eine Musikschule errichtet hatte, aus der mehrere gute Tonkünstler, besonders Buononcini, hervorgingen. Seine meisten Arbeiten bestanden in kirchlichen Stücken — Oratorien, Psalmen, Motetten, Messen, Litaneien u. s. w., — doch hat er auch im J. 1693 in Bologna eine Oper Amilcare aufführen lassen.

Colophonium, (Geigenharz), das nach Entfernung des Oeles von dem Terpentin durch Destillation zurückbleibende Harz, eine spröde, gelblich-braune, durchscheinende Masse, das zum Bestreichen der Bogen-Haare gebraucht wird, damit diese rauher werden und somit die Saiten bei den Violinen und sonstigen Saiteninstrumenten besser angreifen. Das eigentliche C., ein Harz, welches in der Nähe der griechischen Stadt Colophon (daher der Name) gewonnen wird, ist seiner geringern Härte wegen zum Bestreichen der Bogen nicht so tauglich, wie das obige künstlich erzeugte, man nähme es denn, und kochte es einige Zeit in Weinessig ab.

Coloratür, ist in der Solo-Vokalmusik (namentlich in der Arie) diejenige Verzierung oder Figurirung der Melodie, die in laufenden, rollenden Passagen (Tonreihen) besteht, und die darauf berechnet ist, die Fertigkeit und Bravour des Sängers ins beste Licht zu setzen. Ferner versteht man unter C. in der Gesangs-Technik die Fähigkeit selbst, solche reich figurirte und verzierte Melodien mit Leichtigkeit herauszubringen. Die Bedeutung von Coloratur-Gesang oder colorirtem Gesang, dessen Vaterland Italien ist, ergiebt sich nun von selbst, eben so die einer colorirten Melodie.

Coltellini, Celeste, eine vortreffliche Sängerin, Tochter des gleichnamigen Dichters, geb. zu Livorno im J. 1764. In ihrem 17. Jahre trat sie zum ersten Male in Neapel auf, und daselbst hörte sie auch im J. 1783 Kaiser Joseph II., der sie mit einem glänzenden Gehalte für Wien engagiren ließ, woselbst sie bis zum J. 1790 sang. Dann kehrte sie wieder nach Neapel zurück, sang aber bloß noch bis zum J. 1795 auf der Bühne, zu welcher Zeit sie sich mit einem Bankier verheirathete.

Gest. ist sie im J. 1817. Ihre Stimme war ein klangvoller Mezzo-Sopran, der vortrefflich geschult war, und ihre Aktion war eine eben so graziös-lebendige, wie ihre Persönlichkeit eine einnehmende war.

Coma, Annibale, ein ital. Komponist aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., hat in den Jahren 1568 und 1588 in Venedig einige Sammlungen Madrigalen zu 4 und 5 Stimmen in den Druck gegeben.

Comanedo, Flaminio, geb. zu Mailand um 1570, von dem folgende Kompositionen im Druck erschienen sind: Canzonetta a 3 Voci, lib. I., Venedig 1601, und lib. II., Mailand 1602; Madrigali a 5 voci, Venedig 1615; Vesperi a 4 voci, con partitura per l'organo, Venedig 1618.

Comarchios, war bei den Griechen eine Art Nomos (s. d.) für die Flöte, über dessen Einrichtung und Beschaffenheit sich keine zuverlässigen Nachrichten auffinden lassen.

Come prima, oder

Come sopra, wie vorher, wie oben, ein Ausdruck der gebraucht wird, wenn das erste Zeitmaß eines Tonstückes, nachdem es mit einem andern abgewechselt worden ist, wieder eintreten soll; jedoch setzt man jetzt lieber dafür: Tempo primo oder a Tempo primo. Ferner gebraucht man den Ausdruck auch in Partituren da, wo eine Stimme mit einer andern, darüber geschriebenen, im Einklang gehen soll; wenn z. B. die zweite Violine gleiche Noten mit der ersten zu spielen hat, so erspart man sich die Mühe, diese Noten zweimal hinzuschreiben und setzt come sopra hin. Ueberhaupt erspart man beim Komponiren durch diesen Ausdruck öfter Zeit, Mühe und Papier, indem man bei sich wiederholenden Stellen ihn statt dieser hinschreibt.

Comes, s. Gefährte und Fuge.

Come sta, wie es steht, bedeutet, daß eine Stelle ganz so wie sie hingeschrieben ist und ohne willkührliche Verzierungen vorgetragen werden soll.

Comma, s. Komma.

Comma ditonicum, s. Komma.

Comma syntŏnum, s. Komma.

Commer, Franz, geb. 1813 in Köln, Musikdirektor in Berlin, hat sich namentlich durch die Herausgabe von Musikwerken aus der niederländischen Schule bekannt gemacht.

Commissūra, bedeutete ehedem eine harmonische Tonverbindung, bei welcher zwischen zwei consonirende Töne eine Dissonanz, und zwar eine aus dem nächstliegenden Intervalle eingeschoben wurde. Geschah dieser Prozeß auf dem guten Takttheil, so sprach man von einer C. directa, geschah er aber auf dem schlechten Takttheil, so hieß die Tonverbindung eine C. cadens.

Commŏdo, bequem, gemächlich, die Bezeichnung für einen mäßig geschwinden, leidenschaftslosen Vortrag eines Stückes; dieselbe Bedeutung hat auch Commodétto und Commodaménte

Comola, Angelo, vorzüglicher Kirchensänger, geb. zu Isoletta bei Vercelli um 1769. Er lernte die Musik unter der Leitung des Kanonikus Saltelli, war einige Zeit als Sänger an der Kathedrale v. Vercelli angestellt, und wurde dann Kanonikus

Digitized by Google

zu Varallo, wo er im J. 1823 gestorben ist. Er hat auch komponirt und Messen und Motetten im Manuscript hinterlassen.

Compagnia del Gonfalōne, nannte sich eine geistliche Schauspielergesellschaft, welche 1264 zu Rom errichtet wurde, um in der Charwoche die Leidensgeschichte Christi dramatisch und zwar mit untermischtem Gesange darzustellen. Später wurde die dramatische von der musikalischen Aufführung geschieden, und letztere erhielt sich sehr lange Zeit; man könnte wohl hier die erste Spur der Oratorien finden.

Comparation der Verhältnisse, s. Vergleichung.

Compenius. Dieses Namens hat es mehrere berühmte Orgelbauer gegeben: 1) Esaias C., geb. um 1560, lebte um 1600 in Braunschweig als fürstl. Hoforgelbauer und Instrumentenmacher, war auch zu gleicher Zeit Organist. Nach Prätorius (Syntag. mus. Tom. II., pag. 140) war C. der Erfinder der Doppelflöte, damals Doiflöt genannt; auch soll er ein Werk über einige Theile des Orgelbaues geschrieben haben, welches aber nicht erschienen ist. Von ihm erbaute Orgeln sind die in der Kirche von Frederiksborg bei Kopenhagen, in Bückeburg und die in der Moritzkirche in Halle, aus den Jahren 1616, 1615 und 1625. — 2) Heinrich C., geb. zu Nordhausen um 1540, war erzbischöfl. magdeburgischer Hoforgelbauer, und von seinen Orgeln sind besonders berühmt: die Domorgel in Magdeburg aus dem Jahre 1604 und die Orgel im Kloster zu Ridaggeshausen. Er war auch Komponist, und man kennt noch von ihm „Christliche Harmonia, zu Ehren deß new erwehlten Raths zu Erfurdt", im J. 1572 erschienen; es ist eine fünfstimmige Komposition. — 3) Ludwig C., lebte um die Mitte des 17. Jahrh. zu Erfurt, und hat daselbst im J. 1649 die Orgel in der Predigerkirche vollendet.

Compensations-Gewicht, s. Hülfsgewicht.

Compensations-Mixtur, s. Mixtur.

Compensations- oder

Compensirte Orgelpfeifen, s. Orgelpfeifen.

Compère, (spr. Kongpähr'), Louis oder Loyset, ein berühmter Kontrapunktist um die Mitte des 15. Jahrh. geboren. Baini führt als Beinamen des C. le Normand an; es ist aber wahrscheinlich, daß eine Verwechslung mit Loyset Piéton, der allerdings zu Ende des 15. Jahrh. in der Normandie geboren ist, und le Normand genannt wurde, hier stattgefunden hat. (Ausführlicheres hierüber siehe bei Fétis Biographie universelle, Bd. III. S. 178 ff.) Nach dem erwähnten Schriftsteller ist C. im französischen Flandern geboren, war zuerst Chorknabe an der Kirche St. Martin in St. Quentin, und lebte noch im J. 1524 unter der Regierung Franz I. Es ist ziemlich unzweifelhaft, daß er ein Schüler Okeghems (Ockenheims) war, und bei diesem Meister zugleich mit Josquin studirte. Von seinen Werken, die von allen seinen Zeitgenossen sehr hoch gehalten wurden, ist nur sehr wenig noch vorhanden und bekannt. Gerber führt an, daß sich Mehreres von C. in einer in der Zeit von 1530 bis 1540 gedruckten Sammlung von Gesängen, von der die Bibliothek in Zwickau ein Exemplar besitzt, vorfindet. Ferner befindet sich in der von Petrucci zu Venedig gedruckten Messen-Sammlung ein Stück von ihm; ferner enthält das Archiv der päpstlichen Kapelle eine fünfstimmige Motette in Manuscript, und endlich hat auch Fétis einige von C.'s. Sachen in Partitur (nach moderner Art) gebracht.

Compiacévole, ital., (spr. Kompiatschewole), gefällig, mit gefälligem Ausdruck, ist eine Vortragsbezeichnung, die über einzelne Stellen in einem Tonstücke sich zuweilen vorfindet.

Complaintes, (spr. Kongplängt'), Klagen, heißen in Frankreich übliche Volksgesänge, die gewöhnlich die Schilderung von Leiden und wehmüthigen Erfahrungen enthalten, und daher einen rührenden, sanften musikalischen Ausdruck haben.

Complementum intervalli, wird in alten Lehrbüchern die Quantität genannt, welche einem Intervall zur Ergänzung der Octave fehlt, und die Umkehrung (s. d.) bildet. Die Secunde und Septime, die Terz und Sexte, die Quarte und Quinte sind gegenseitig Complemente, so wie auch dem reinen, dem kleinen und dem verminderten Intervalle das reine, das große und das übermäßige als Ergänzung gegenüber steht.

Complexion, (vom lat. complecti, zusammenfassen), heißt das Verfahren, wenn bei dem Schlusse einer musikalischen Periode der Anfang derselben wiederholt, beide Theile also gleichsam zusammengefaßt werden.

Componion, ist der Name eines mechanisch-musikalischen Instrumentes, welches von Winkel in Amsterdam im J. 1822 erfunden worden ist. Alles, was man von der innern Einrichtung weiß, ist, daß sie mit der einer Spieluhr Aehnlichkeit hat. Das Instrument hat fünf volle Octaven Umfang, (vom großen C bis zum viergestrichenen c), und spielt ganze Stücke: Ouverturen, Variationen u. s. w. Das merkwürdigste ist aber, daß es gewissermaßen auch willkührlich fantasirt. So spielte es z. B., als es der Erfinder im Winter des Jahres 1822 in Amsterdam producirte, einen Marsch und veränderte denselben in's Unendliche, auf eine Weise, die der Erfinder, wie er versichert, niemals vorher bestimmen konnte.

Componiren, (vom lat. componere, zusammensetzen), Tonstücke nach den grammatischen und ästhetischen Regeln der Kunst anfertigen.

Componist, s. Tonsetzer.

Compositeur, (spr. —töhr), die franz. Benennung für Tonsetzer (s. d.).

Composition, der Akt des Komponirens, das Schaffen von Tonstücken; auch das Tonstück selber.

Compositionslehre, die Gesammtheit aller Regeln, nach denen ein Tonstück grammatikalisch richtig verfertigt wird. Die C. zerfällt in verschiedene Abtheilungen: in die Harmonielehre, in die Lehre vom Kontrapunkt, vom Kanon und der Fuge, in die Lehre vom Rhythmus, in die Lehre von der Form der Tonstücke, in die von der Instrumentation u. s. w.

Compositōre, die ital. Benennung für Tonsetzer (s. d.).

Comte, (spr. Kongt'), Antoine le, zu Ende des 17. Jahrh. Musikmeister an den Kirchen Sainte-Marie und Saint-Martin zu Marle, von dem 1685 in Paris eine Missa 5 vocibus ad imitationem moduli: O vivum ineffabilem herausgekommen ist.

Con, ist eine italienische Präposition und heißt: mit. In Verbindung mit Substantiven kommt sie bei Vortragsbezeichnungen sehr häufig vor, und wir setzen die gebräuchlichsten der letztern hier gleich her: con abbandono — mit Hingebung; con affétto, con affezione — mit Empfindung; con afflizione — mit Betrübniß;

con agilità (spr. adschilita) — mit Beweglichkeit; con agitazione (spr. adschi—) — mit Unruhe; con licénza (spr. litschenza) — mit Freiheit; con allegrézza — mit Munterkeit; con alterézza — mit Stolz; con amarézza — mit Bitterkeit; con amore — mit Liebe; con anima — mit Seele; con brio — mit Lebhaftigkeit; con calore — mit Wärme; con celerità (tschelerita) — mit Schnelligkeit; con collera — mit Zorn; con commodo — mit Gemächlichkeit; con delicatézza — mit Zartheit; con devozione oder divozione — mit Andacht; con dicrezione — mit Umsicht, Berücksichtigung; con disperazione — mit Verzweiflung; con dolcézza (spr. doltschezza) — mit Weichheit; con dolore, con duolo mit Schmerz; con elevazione — mit Erhebung; con energia (spr. enerdschia) — mit Kräftigkeit; con espressione — mit Ausdruck; con fermézza — mit Festigkeit; con fiducia (spr. fidutschia) — mit Vertrauen; con fierézza — mit Wildheit; con fiochézza (spr. fiokezza) — mit Heiserkeit (in komischen Gesangspartien); con forza — mit Stärke; con fretta — mit Eilfertigkeit; con fuoco — mit Feuer; con garbo — mit Feinheit; con grandézza — mit Hoheit; con gravità — mit Würde; con grazia — mit Anmuth; con gusto — mit Geschmack; cen impeto — mit Ungestüm; con ira — mit Zorn; con leggierézza (spr. ledscherezza) — mit Leichtigkeit; con morbidézza — mit Schmachten; con moto — mit Bewegung; con passione — mit Leidenschaft; con precisione (spr. pretschisione) — mit Genauigkeit; con rabbia — mit Tollheit, Wildheit; con sentiménto — mit Gefühl; con solennità — mit Feierlichkeit; con sordino — mit dem Dämpfer; con spirito — mit Geist; con tenerézza — mit Zärtlichkeit, Zartheit; con tinto — mit Färbung; con tristézza — mit Traurigkeit; con vigore oder con vigura — mit Kraft; con vivézza, vivacità (wivatschita) — mit Lebhaftigkeit; con zelo — mit Eifer. — Aus der Zusammensetzung des con mit dem Artikel il oder la, oder dessen Beugung entsteht: col, coll', colla, cogli (oder con gli, spr. —tji), mit dem, mit der, mit den; Verbindungen mit Substantiven oder Adjektiven in dieser Gestalt sind: coll'arco (auch blos Arco) — mit dem Bogen (s. Arco); col legno (spr. lenjo) — mit dem Holze, d. h. daß der Ton auf der Violine nicht mit dem Bogenbezug, sondern vermöge des Anschlagens mit dem Stocke des Bogens auf die Saiten hervorgebracht werden soll — eine Tändelei, die hie und da (in komischen Opern, burlesken Violinkompositionen u. s. w.) wohl vorkommt; coll' ottava (abgekürzt: 8va) — mit der Octave, bedeutet über einer Notenreihe stehend, daß die Töne der höhern Octave, und unter der Notenreihe stehend, daß die Töne der tiefern Octave mit angegeben werden sollen; colla parte — mit der Hauptstimme, daß der Begleitende oder die Begleitung überhaupt sich nach der melodieführenden Hauptstimme in Hinsicht auf das Tempo richten soll; colla destra colla sinistra (sc mano) — mit der rechten, mit der linken Hand (bei Klaviersachen), dafür auch con mano destra, con mano sinistra, con gli oder cogli (spr. —lji) stromenti — mit den Instrumenten, mit Begleitung der Instrumente.

Conantius, Bischof zu Valencia, blühte auch in der Zeit von ungefähr 609—639 als Komponist für die Kirche; es ist aber keine Spur mehr von seinen Kompositionen vorhanden.

Concatenatio, s. Ligatur.

Digitized by Google

Conceiçam. 1) Philipp da, ein portug. Mönch, geb. zu Lissabon und zu Anfang des 17. Jahrh. in einem Kloster zu Castella lebend, hat Kompositionen für die Kirche geliefert, von denen die königliche Bibliothek in Lissabon Mehreres besaß. 2) Pedro da C., Ordensgeistlicher, geb. zu Lissabon, zugleich guter Dichter und geschätzter Komponist; leider starb er schon den 4. Jan. 1712, noch nicht ganz 21 Jahr alt. Machado (Biblioth. Lusit. T. III. p. 569) führt vier- und fünfstimmige Kirchenkompositionen von ihm an. 3) Nuno da C., vielleicht ein Bruder des Vorigen, ebenfalls Mönch, geb. zu Lissabon und gest. als Kapellmeister seines Klosters zu Coimbra im J. 1737: Kirchenkompositionen in Manuscript sind auch von ihm vorhanden.

Concentus, Mitgesang, die Uebereinstimmung mehrerer Stimmen mit einander, also die Harmonie. Daß der Concent, als das Zusammenklingen mehrerer Stimmen, je nach den verschiedenen Epochen der Musik, verschieden war, ist ersichtlich. Bei den Griechen war der C. ein Unisonogesang, den mehrere Männer gemeinschaftlich mit einander anstimmten, oder sie ließen diesen von Knaben oder Mädchen in der höhern Octave verdoppeln; als die Harmonie nach unserm modernen Sinne erfunden war, bestand der C. im Zusammenklang von Quarten oder Quinten (s. Hucbald), und heutzutage ist C. gleichbedeutend mit Akkord, es sei dieser nun construirt wie er wolle.

Concert. ist 1) die Zusammenstellung einer Reihe von Tonstücken und die Wiedergabe (Aufführung) derselben durch Instrumentalisten oder Sänger, oder auch durch beide gemeinschaftlich. Je nach Bestimmung, Einrichtung und Beziehung sind die Concerte verschieden; man spricht von Privatconcerten, die vor einer geschlossenen Gesellschaft von Zuhörern ausgeführt werden, und von öffentlichen Concerten, die Jeder gegen Erleg eines gewissen Eintrittsgeldes anhören kann; ferner giebt es Hofconcerte und Kammerconcerte, die vor fürstlichen Personen und deren Hofstaat von den Hofkapellen gegeben werden. Ein Concert, in dem nur geistliche Musikwerke aufgeführt werden, heißt ein geistliches Concert, französisch Concert spirituel (spr. Kongßähr spirituell). Kirchentonstücke, auch in der Kirche aufgeführt, geben ein Kirchenconcert. Liebhaber- oder Dilettanten-Concerte sind Concerte (meist Privatconcerte), die nicht von Fachmusikern, sondern nur von Liebhabern, Dilettanten ausgeführt werden; solche Concerte haben meist den Zweck, daß sich die Mitwirkenden im Zusammenspielen üben wollen. Gartenconcerte sind Musikaufführungen im Freien, in Kaffeegärten u. s. w., die das Gute haben, daß man bei der vielen schlechten Musik, die sie Einem bieten, doch wenigstens des Leibes pflegen kann. Alle Concerte überhaupt zerfallen in die beiden Hauptabtheilungen Instrumental- und Vokal-Concerte; in ersteren werden nur, oder doch vorherrschend, Orchesterstücke, und in letzteren Gesangssachen zur Ausführung gebracht. Beide Hauptarten lassen auch wieder Unterabtheilungen zu, und es giebt Concerte, die von Militärmusik (Blasinstrumenten) ausgeführt werden, ferner welche, die blos Kammermusikstücke, und endlich solche, die nur Sachen für Männerstimmen bringen (namentlich in neuester Zeit eingeführt). Jedenfalls ist diejenige Einrichtung eines Concertes die interessanteste und die meiste Mannichfaltigkeit gewährende, welche Vokal- und Instrumental-Sachen abwechselnd gewährt. Wie man überhaupt

Concerte einrichten solle, darüber ist schon vielfach hin- und hergestritten worden; die Einen wollen keine Solosachen, die Andern keine Opernsachen, die Dritten wieder keine Kirchensachen im Concert haben. Nach diesen Anforderungen können sich Diejenigen, welche Concerte zu arrangiren haben, nicht richten; sie haben nur darauf zu sehen, daß dem Publikum Stücke geboten werden, die des Interesses werth sind, und die dasselbe bis zu Ende rege erhalten. Jedoch haben sie sich vor einer Zusammenstellung zu wahren, welche die Stimmung von einem Extrem zum andern reißt, und wo z. B. dem Ernst eines Tonstückes ganz unvermittelt die Lustigkeit, oder vielleicht gar Frivolität eines andern folgt. Auch ist es nicht gut, wenn in einem Concerte zu viel verschiedene Schulen und Stylarten durcheinander gewürfelt sind; das läßt ebenfalls zu keinem ruhigen Genießen kommen, und bringt eine Masse von Eindrücken hervor, ohne aber einen wahren Eindruck zu hinterlassen. — 2) ist Concert (franz. Concert, [spr. Kongßähr], ital. Concerto, [spr. Kontschertó]), ein Musikstück mit Orchesterbegleitung für einen oder mehrere Instrumentalisten geschrieben, das denselben Gelegenheit giebt, die Fertigkeit und Schönheit ihres Spiels entwickeln zu können. Dieser mehr äußerliche Zweck darf natürlich, wenn in dem Concert ein wahres Kunstwerk geliefert werden soll, nicht allein stehen; es muß sich auch ein bedeutsames Gefühlsleben darin aussprechen, und die glänzende Einkleidung muß nicht blos schaale und flache Gedanken verhüllen. — Die Concerte (die sog. von Ludovico Viadana gegen das J. 1600 erfundenen Kirchenconcerte kommen hier nicht in Betracht, indem sie etwas ganz Anderes sind als die Instrumental-Concerte) entstanden zu Ende des 17. Jahrh., nachdem durch Corelli, Geminiani und Vivaldi die Instrumentalmusik auf die erste Stufe der Veredlung und Ausbildung erhoben worden, und ihre Form und Idee scheinen sie zuerst von der Arie entlehnt zu haben, welche zu dieser Zeit durch Alessandro Scarlatti ausgebildet worden war. Nach und nach wurden die Concerte immer mehr sonatenartig, und sie stellen sich auch heutzutage fast ganz in der Form dar, wie sich unsere moderne Sonate herausgebildet und so ziemlich festgestellt hat. Wie diese haben die Concerte gewöhnlich drei Sätze: ein breit angelegtes Allegro, ein Andante und wieder ein Allegro, entweder in der Rondoform oder doch minder ausgeführt als der erste Satz. Das Orchester beginnt zumeist den ersten Satz mit einem Ritornell, das in kürzeren oder längeren Zügen die Hauptgedanken des Satzes vorführt; den zweiten Theil des Satzes eröffnet auch ein Ritornell, das aber kürzer als das erste sein muß. Die Ritornelle in den andern zwei Sätzen sind dem geringern Umfange der letzteren analog, nur kurz zu fassen, oder auch nach Befinden ganz wegzulassen. Eine Specialität der Concerte sind auch noch die Cadenzen, welche zum Schluß der beiden Allegro-Sätze (oder auch nur eines derselben) auftreten, die entweder vom Componisten vorgeschrieben sind, oder die sich der Solospieler selber erfindet, und in denen er einige Elemente aus dem resp. Satze zu einer Art Fantasie oder Capriccio verarbeitet und dabei noch einmal den ganzen Glanz seiner Kunstfertigkeit entfaltet. — Die gebräuchlichsten Instrumente, für die Concerte geschrieben werden und geschrieben worden, sind: Pianoforte, Harfe, Violine, Viola (doch seltener), Violoncello, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn. — Nach Burney kommt der Ausdruck Concerto zum ersten Male 1587 vor in dem Werke: Trattenimenti etc. von Scipione Bargaglia.

Concertant, Concertirend, ital. Concertato oder Concertando, (spr. kontschér—), vom lat. concertare — streiten, wetteifern, heißt eine Stimme, wenn sie, ohne gerade Hauptstimme zu sein, zu derselben sich doch nicht als untergeordnet, begleitend oder blos ausfüllend verhält, sondern sie theilweise ausschmückend umspielt, theilweise auch auf kurze Zeit ihre Stelle einnimmt, kurz mit der Hauptstimme gleichsam um den Vorrang streitet. So spricht man z. B. von einer Arie mit concertirender Violine, Clarinette u. s. w. (s. auch Obligat.) — Dann bedeutet auch C. ganz im Allgemeinen, daß eine Stimme glänzend ausgestattet, mit dankbaren Passagen bedacht ist, und daß ein Tonstück im brillanten Style componirt ist, ohne deshalb die Form des Concertes zu haben.

Concertino, ein Concert, dessen Sätze von geringerm Umfang sind.

Concertist, Einer, der im Concert auftritt, oder Concerte giebt, ein Concertgeber.

Concertmeister, ist in größeren Orchestern der Anführer, oder Vorspieler der ersten Violinen, und nach dem Musikdirektor oder Kapellmeister die wichtigste Person im Orchester, denn er ist derjenige, welcher die Intentionen des Dirigenten dem übrigen Orchester vermitteln muß, z. B. in Allem, was Auffassung, Tempo, Schattirung u. s. w. betrifft. Als Anführer der Violinen, der Hauptstimmen im Orchester, muß er diese durch sein eigenes Spiel zu beleben und zusammen zu halten verstehen, und durch sie den übrigen Theilen des Orchesters den Impuls, die feste Stütze gewähren. Aus allem diesem geht hervor, daß der Concertmeister ein tüchtiger Musiker und richtiger Kenner und Beurtheiler alles dessen sein muß, was zur guten Wirkung eines Instrumentalsatzes gehört. Weit weniger nöthig ist es, daß er ein guter Solo- oder Concertspieler ist. Gewöhnlich wird auch bei einem Concertmeister vorausgesetzt, daß er in Abwesenheit des Musikdirektors dessen Funktionen zu übernehmen im Stande sei, ja bei manchen Orchestern, namentlich kleineren, ist der Concertmeister zugleich Musikdirektor, studirt die Tonstücke ein und dirigirt sie bei der Aufführung von seinem Pulte aus. Schließlich ist noch zu bemerken, daß der Titel Concertmeister oft blos als Auszeichnung an bedeutende Virtuosen verliehen wird, die nicht gerade Violinisten zu sein brauchen, und in oben erwähnter Art gar nicht fungiren.

Concerto di camera, s. Kammerconcert und Concert.

Concerto di chiesa, (spr. — Kjesa), s. Kirchenconcert.

Concerto grosso, ist ein Instrumental-Ensemblestück, in welchem alle angewandten Instrumente concertirend (s. d.) auftreten. Die Concerti grossi waren früher viel üblicher als jetzt.

Concertspieler, s. Concertist und Solospieler.

Concert spirituel, (spr. Kongßähr spiritüell), s. zunächst Concert. Alle Aufführungen daselbst erwähnter Art haben ihren Namen von dem Concert hergenommen, das im J. 1725 von Anne Danican, genannt Philidor, in Paris und zwar an den Tagen eingerichtet wurde, an welchem die Theater geschlossen waren. Dieses Concert spirituel bestand unter verschiedenen Unternehmern bis zur ersten französischen Revolution, wurde zwar nach eingetretener Ruhe und Ordnung wieder errichtet, konnte aber den Conservatoire-Concerten nicht Stand halten, die es ganz verdrängten.

Digitized by Google

Conciliani, (spr. Kontschi—), Carlo, ein vorzüglicher Sänger (Castrat), geb. zu Siena im J. 1744 (nach Anderen 1742), wurde im J. 1765 in Berlin engagirt, nachdem er zuvor in Diensten des bairischen Hofes gewesen. Im Jahre 1796 ward er pensionirt und nahm in Charlottenburg bei Berlin seinen Wohnsitz; doch trieben ihn die Kriegsunruhen von da weg, und er begab sich nach Muskau zum Fürsten Pückler, wo er am 25. Oct. des Jahres 1812 gestorben ist.

Concone, geb. etwa um 1800 in Italien, ist als Gesanglehrer in Paris ansässig und genießt großer Achtung. Auch hat er mancherlei für Gesang componirt.

Concordant, s. Bariton.

Concordanz, bedeutete in der ältern Musik jede Zusammenstimmung von Tönen, sie mochten einen Akkord oder nur ein Intervall ausmachen.

Conducten, (vom lat. conducere, zusammenführen, hinleiten), heißen die Röhren, durch welche denjenigen Orgelpfeifen, die nicht unmittelbar über der Windlade oder auf der Cancelle der Windlade stehen, (wie häufig bei den Pfeifen im Prospekt der Fall ist), der Wind aus der Windlade zugeführt wird.

Conforti, Giovanni Battista, ital. Komponist und Schüler von Claudio Merulo, hat in Venedig im J. 1567 fünfstimmige Madrigalen herausgegeben. Seine näheren Lebensumstände sind unbekannt.

Conforti, Giovanni Luca, in Calabrien geb., wurde 1580 in die päpstliche Kapelle aufgenommen, und war als Sänger (Contr'altist) sehr berühmt. Auf Befehl Sixtus V. wurde er (die Gründe dieses Befehls sind unbekannt) von der Kapelle ausgeschlossen, kam aber im J. 1591 doch wieder als Mitglied in dieselbe. Er soll der Erste gewesen sein, der einen Triller hat singen können.

Conforto, Antonio, geschickter Violinspieler, im J. 1743 in Piemont geb., Schüler Pugnani's. Burney hörte ihn im J. 1772 in Wien, wo er sich niedergelassen hatte. Zwei Werke Violinsonaten in Manuscript sind von ihm vorhanden.

Conforto, Nicola, ein ital. Operncomponist, fixirte sich um 1757 in London, und ließ daselbst u. A. eine Oper Antigono aufführen, die Erfolg hatte.

Confusion, ital. Confusione, s. Imbroglio.

Coni, oder conische Pfeifen (vom lat. Conus, der Kegel) heißen alle kegelförmig gebildete Pfeifen in der Orgel. Stehen sie mit ihren Spitzen nach oben und sind sie von einigermaßen weiter Mensur, so heißen sie auch Spitzpfeifen, und sind sie enger Mensur, so nennt man sie Spillpfeifen und zählt sie zu den Halbgedeckten. Ihr Klang ist sanfter als der der offenen Cylinderpfeifen.

Conisch, s. Coni.

Conjunctarum, s. Tetrachord.

Conrad, Benediktinermönch im Kloster Hirschau, um 1140, war Philosoph, Rhetor, Dichter und Musiker, und hat einen Traktat verfaßt: De musica et differentia tonorum. — Einige, z. B. Gerber, Forkel, Lichtenthal führen auch einen Benediktiner C. aus der Diöcese Köln an, und schreiben ihm den obigen Traktat zu, wogegen der Hirschauer Mönch einen Traktat: De Musica et tonis, verfaßt haben soll, doch scheinen beide Personen und Traktate ein und dieselben zu sein.

Conrad, Karl Eduard, geb. den 14. Oct. 1811 zu Spahnsdorf bei Leipzig, ist in letzterer Stadt als Aktuar beim Landgericht angestellt, gehört aber nebenbei

auch zu den geschicktesten Dilettanten daselbst. Er hat vielerlei componirt, Lieder für eine und mehrere Stimmen, Orchestersachen, Tänze und auch Opern, z. B. der Schultheiß von Bern, die Sängerfahrt, die Weiber von Weinsberg u. s. w. Alle diese Sachen beweisen eine sehr gewandte Technik, und man kann sie, wenn man vom Standpunkte des Dilettantismus ihres Verfassers aus urtheilt, ganz gern gelten lassen. Weiter darf man aber nicht gehen; denn eine Eigenthümlichkeit der Erfindung, eine edle Kunstgesinnung u. s. w. findet man durchaus nicht in ihnen.

Conradi, Johann Georg, gegen das Ende des 17. Jahrh. Kapellmeister zu Oettingen, war einer der ersten deutschen Operncomponisten die für das Hamburger Theater schrieben. Mattheson in seinem „musikalischen Patrioten" führt folgende Opern von C. an: Ariadne, Diogenes, Numa Pompilius, Carolus Magnus, Jerusalem, Sigismundus, Genfericus, Pygmalion, die alle in die Jahre 1691—1693 fallen und nach dem Zeugnisse Mattheson's meist mit großem Beifall aufgenommen worden sind.

Conradi, Mlle., eine sehr gute Sängerin, geb. um's J. 1682 in Dresden, wo ihr Vater ein Barbier war. Von 1700—1709 sang sie mit größtem Beifall an der Hamburger Oper; dann wurde sie nach Berlin berufen, wo sie im J. 1711 einen Grafen Gruzewski heirathete, und sich darauf von der Bühne zurückzog. Mattheson spricht mit großer Bewunderung von ihren natürlichen Fähigkeiten und ihrer einnehmenden Persönlichkeit, erklärt aber ihre musikal. Bildung für durchaus ungenügend.

Conservatorium, (ital. Conservatorio, franz. Conservatoire, spr. Kongserwatoahr), ist der Name einer musikalischen Bildungsanstalt, eine Musikschule im großen Maßstabe, und der Wortbedeutung nach ein Institut, das die Tonkunst pflegen und in ihrer Reinheit bewahren soll. Die Conservatorien sind italienische Einrichtungen, und waren ehedem blos in diesem Lande heimisch, jetzt sind sie jedoch über ganz Europa in verschiedentlichen Einrichtungen verbreitet. Die ältesten Conservatorien in Italien sind fromme Stiftungen, auch Hospitäler, die von reichen Privatpersonen unterhalten werden, und mit denen zugleich ein Institut für die musikalische Bildung talentvoller Zöglinge beiderlei Geschlechts verbunden ist. Diese erhalten freie Wohnung, Kost, Kleidung und freien Unterricht; doch werden auch Pensionairs angenommen, die, ohne in der Anstalt selbst zu wohnen, daselbst den musikalischen Unterricht genießen. In Neapel gab es sonst drei Conservatorien für Knaben, unter diesen war das berühmteste und älteste das der Sta. Maria di Loretto, im J. 1537 von dem spanischen Geistlichen Giovanni di Tappia gegründet. Bald wurde der Andrang der Zöglinge so stark, daß eine zweite ähnliche Anstalt Sto. Onofrio gegründet werden mußte; später entstand die dritte, della Pietà, und eine vierte, Poveri di Giesù Christo, die aber nicht lange bestand. Man nahm Zöglinge vom achten bis zum zwanzigsten Jahre darin auf, und die Zeit, für welche sie zu bleiben sich verpflichten mußten, war gewöhnlich auf acht Jahre festgesetzt; zeigten sie indessen kein Talent, so wurden sie bald zurückgeschickt. Während der politischen Unruhen im J. 1799 wurden die drei Conservatorien Loretto, Onofrio und Pietà in eins verschmolzen, und unter dem Namen Real Collegio di Musica fortgeführt. — In Venedig gab es vier, ziemlich auf denselben Fuß eingerichtete Conservatorien für Mädchen, welche in Beziehung auf die Sitten sehr streng gehalten wurden, und

gewöhnlich so lange in den Conservatorien blieben, bis sie sich verheiratheten. Die Namen der vier venetianischen Institute waren: Ospedale della Pietà, de' Mendicanti, degl' Incurabili und Ospedaletto di San Giovanni e Paolo. Bei den öffentlichen Concerten wurden alle Instrumente von den Frauenzimmern gespielt, und die vielen schönen und vortrefflich gebildeten Stimmen zogen stets eine große Menge von Kennern und Liebhabern herbei. — Ein italienisches Conservatorium von neuerm Datum ist das im J. 1809 vom Vicekönig Eugen zu Mailand gestiftete, dessen Direktion Asioli übertragen wurde. — Die höchste Vollendung und Erweiterung erhielten diese musikalischen Bildungsanstalten in Paris durch das Conservatoire, welches aus der Ecole de chant et de declamation (im J. 1784 gegründet), einem Appendix der großen Oper, entstand, 1793 durch die Aufnahme des Instrumentalunterrichts in seinen Lehrplan sich erweiterte, und vom Convent den Namen Institut national de Musique erhielt. Im J. 1795 erhielt die Anstalt unter dem Namen Conservatoire seine definitive Einrichtung, und Sarrette (s. d.), der sich um die Organisation die größten Verdienste erworben hatte, und von dem überhaupt die ganze Idee der Erweiterung und Vervollkommnung der Anstalt ausging, wurde Direktor. Napoleon dotirte im J. 1803 das Conservatoire mit noch reicheren Fonds. Die Bourbonen entzogen diese zwar später wieder, aber nach verschiedenen Schwankungen und Wechselfällen stellte sich doch das Conservatoire als das dar, was es heutzutage noch ist — die großartigste musikalische Bildungsanstalt der civilisirten Welt. — Als das beste derartige Institut in Deutschland ist wohl jetzt das Prager Conservatorium anzusehen.

Consilium, Jacques, ein französischer Musiker aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh., ist durch Motetten bekannt, die sich in verschiedenen Sammlungen aus dieser Zeit, und namentlich in der von Attaignant im Zeitraum von 1529—37 herausgegebenen, befinden. Man hat Grund zu glauben, daß C. nicht der eigentliche Name dieses Musikers ist, und daß, wie es häufig zu der damaligen Zeit geschah, eine Latinisirung mit dem wirklichen Namen vorgenommen worden ist.

Consoli, Tommaso, ein Castrat, zu Rom um 1763 geb., kam im J. 1775 an den Hof des Kurfürsten von Baiern und sang in der Opera seria. Im Jahre 1777 erhielt er einen Urlaub auf 6 Monate, um eine Reise nach Italien zu machen, während dieser Zeit aber starb der Kurfürst Maximilian III., und sein Nachfolger Karl Theodor engagirte den C. nicht wieder. Dieser fixirte sich nun in Rom und kam als Sänger in die Sixtinische Kapelle; im J. 1808 lebte er noch.

Consonanz, ist wörtlich ein Zusammenklang, ein gleichzeitiges Erklingen von Tönen. In der Harmonielehre versteht man darunter ein Verhältniß zweier Töne, welches mit Beruhigung und Befriedigung auf unsere Seele wirkt, oder ein Intervall, dessen Bestandtheile kein Streben nach Auflösung, sei es nun nach der Höhe oder Tiefe zu, verlangen. Zu den Consonanzen werden die Intervalle der Octave, der großen und kleinen Terz, der großen und kleinen Sexte, der reinen Quinte und reinen Quarte gerechnet, und unter diesen scheidet man wieder zwischen vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen; zu den ersteren gehören die Octave, reine Quinte und reine Quarte, und zu den unvollkommenen C. gehören große und kleine Terz und große und kleine Sexte. Es ist dies jedoch eine Unterscheidung, die

ihren Ursprung der mathematischen Calculirung verdankt, und welche die Empirie längst beseitigt hat. Die Griechen nahmen außer dem Einklang nur drei consonirende Intervalle an, die Octave, reine Quarte und reine Quinte. Franco von Cöln (s. d.) theilte zuerst die Consonanzen, oder wie er sie nennt, die Concordanzen ein in vollkommene: Einklang und Octave; mittlere: Quinte und Quarte, und unvollkommene: große und kleine Terz. In den Schriften des Marchettus von Padua und Joannes de Muris (in der ersten Hälfte des 14. Jahrh.) finden wir schon die Regel, daß zwei vollkommene Consonanzen (Octaven und Quinten) in gerader Bewegung nicht auf einander folgen dürfen. Eine noch höhere Vollendung erhielt die Lehre von den Consonanzen durch Zarlino in der Mitte des 16. Jahrh., aber trotzdem, daß dieser die große und kleine Terz als gut consonirende Verhältnisse hingestellt hatte, scheute man sich doch noch lange nach Palestrina in den Tonschlüssen vor diesen Intervallen.

Consonirende Akkorde, sind der harte und weiche Dreiklang mit ihren Umkehrungen.

Constantini, s. Costantini.

Conti, Angelo, geb. zu Aversa im J. 1603, hat in Venedig in den Jahren 1634—39 Messen, Motetten und Madrigalen herausgegeben.

Conti, Francesco, ein berühmter Componist und Theorbist, geb. zu Florenz in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Im J. 1703 ging er nach Wien, und wurde als Theorbist in der kaiserl. Kapelle angestellt; nach und nach ernannte ihn der Kaiser, welcher sein Talent liebte, zum Kammercomponisten, Vice-Hofkapellmeister und Hofkapellmeister. Er schrieb für Wien viele Opern, z. B. Clotilde, (welche auch im J. 1709 in London aufgeführt wurde), Alba Cornelia, I Satiri in Arcadia, Teseo in Creta, Ciro, Alessandro in Sidone, Mosè preservato, Penelope, Griselda u. s. w., besonders gerühmt wurde seine Oper Don Chisciotto (Don Quixote), welche als eine für ihre Zeit musterhafte komische Oper bezeichnet wird, z. B. von Schulz und Gerber. Sie wurde auch im J. 1722 in einer deutschen Uebersetzung von Müller auf dem Hamburger Theater gegeben, und der außerordentliche Beifall, den sie fand, soll der Beweggrund gewesen sein, daß der eifersüchtige und neidische Mattheson in seinem „vollkommenen Kapellmeister" die scandalöse Geschichte erzählt: daß C. einen Geistlichen geprügelt habe, dafür in den Kirchenbann gethan worden sei und als Büßender in härenem Gewande, eine Kerze in der Hand, vor dem Portale der Stephanskirche habe öffentlich ausstehen mußen; dann daß er dem beleidigten Geistlichen 1000 Gulden habe zahlen müssen, außerdem noch vier Jahre eingekerkert gewesen und endlich aus Oesterreich verbannt worden sei. Nach Einigen soll er auch im Gefängniß gestorben sein. Was wahr und falsch von der ganzen Geschichte ist, läßt sich nicht erweisen; auf Quanz's und Reichardt's Berichte gestützt, sucht Gerber darzuthun, daß sich das Erzählte mit C's. Sohne, der sich Contini nannte, zugetragen habe; Fétis in seiner Biographie universelle hält wieder an der ursprünglichen Version fest und nimmt Mattheson in Schutz, der sich nicht durch eine ungegründete Erfindung bloßgestellt haben würde, und gegen den auch keine Reclamation von Seiten der Freunde C's. eingelaufen ist u. s. w. Jedenfalls ist und bleibt es räthselhaft, daß nach dem Jahre 1730 alle Nachrichten über C.

aufhören, und daß ein Tonkünstler von solchem Rufe wie C. es war, so ganz spurlos aus der Welt schwindet, so daß man weder weiß wo er gestorben, noch wann er gestorben ist. — Auch über den Werth von C's. Musik hat sich in der Nachwelt noch keine Uebereinstimmung herausgestellt: die Einen nennen ihn ein originales, mitunter bizarres Genie, und die andern einen bloßen Nachahmer Alessandro Scarlatti's. Uebrigens ist auch noch zu bemerken, daß C. außer den Opern auch noch Cantaten und Motetten verfaßt hat.

Contini, Ignazio, ein Zeitgenosse des Vorigen, wie dieser ebenfalls in Florenz geboren und in Diensten des Wiener Hofes. Für die Behauptungen Einiger, daß die Beiden Brüder, oder daß Francesco der Vater Ignazio's gewesen sei, fehlen die genügenden Beweise. Von Ignazio C. hat man in Wien die Opern: La Distruzione di Hai, 1728, und il Giusto afflitto nella persona di Giobbe, 1736 aufgeführt.

Conti, Gioachimo, mit dem Beinamen Gizziello, einer der größten Sänger des 18. Jahrh. Er war zu Arpino im Königreich Neapel den 28. Febr. 1714 geb. und wurde sehr früh der Castration unterworfen; (wie gewöhnlich geben italienische Biographen eine Krankheit als Motiv für die schmachvolle Verstümmelung an); im achten Jahre führten ihn die Eltern nach Neapel, und übergaben ihn der Leitung ihres Landsmannes Gizzi. Dieser sah gleich im ersten Augenblicke, was aus dem Knaben werden konnte, nahm ihn in sein Haus auf, und unterrichtete ihn sieben Jahre lang unentgeltlich. Aus Dankbarkeit für den Lehrer nahm C. den Beinamen Gizziello an. Sein erstes Auftreten fand in seinem 15. Jahre in Rom statt, und zwar mit ungeheurem Erfolg. Bis zum J. 1733 hatte sich sein Ruf über ganz Italien verbreitet, und nachdem er noch einige Jahre auf verschiedenen Bühnen seines Vaterlandes gesungen hatte, ging er nach London an die Oper, die unter Händel's Leitung stand. Es war gerade die Zeit (1736), wo das englische Publikum in die zwei Parteien für Händel und für Porpora getheilt war, und wo sogar für den Letztern durch die Vereinigung von vorzüglichen Kräften, z. B. eines Farinelli, Senesino, der Cuzzoni, ein bemerkliches Uebergewicht in der öffentlichen Meinung sich herausgestellt hatte, das Händel, trotz seines Genie's nicht niederzukämpfen vermochte. Durch die Ankunft Gizziello's war er in den Stand gesetzt, seinem Antagonisten besser die Spitze zu bieten, und seine Angelegenheiten verbesserten sich auch etwas durch die Anziehung, die der vortreffliche Conti (Gizziello) ausübte. Nachdem dieser bis zum J. 1743 mit dem größten Beifall in London gesungen hatte, ging er nach Lissabon, von da wurde er nach Neapel berufen, wo Karl III. eben das San Carlo-Theater gebaut, und rivalisirte daselbst mit dem berühmten Caffarelli, der ihm zwar im Bravourgesange überlegen war, aber an Gefühl und Ausdruck nachstand. Im J. 1749 ging C. nach Madrid, wo er an der von Farinelli errichteten königl. Oper sang, drei Jahre darauf ging er wieder nach Lissabon, und zu Ende des Jahres 1753 zog er sich von der Bühne zurück. Nachdem er einige Zeit in seiner Vaterstadt Arpino gelebt hatte, fixirte er sich in Rom und lebte daselbst noch, seine erworbenen Reichthümer in Ruhe genießend, bis zum 25. Oct. des Jahres 1761. Die Angabe, daß C. sich während des Erdbebens im J. 1755 noch in Lissabon befunden habe, dem

Untergange nur durch ein Wunder entgangen und in einem Kloster gestorben sei, ist ein Irrthum.

Conti, Carlo, ital. Operncomponist, um 1804 in Neapel geb., studirte daselbst auf dem Real Collegio di Musica (Conservatorium) unter Tritto. Im Sept. des Jahres 1827 wurde auf dem Theater Valle in Rom seine Oper l'Innocenza in periglio mit einigem Erfolge aufgeführt, und im Dec. desselben Jahres in Neapel Gli Arragonesi in Napoli, welche wohl seine beste ist. Im J. 1828 wurde auf dem San Carlo-Theater in Neapel die Oper Alexi gegeben, welche, da C. durch Krankheit in der Arbeit unterbrochen war, von Vaccai beendet wurde. Nach Deutschland ist von C's. Erzeugnissen nichts gelangt.

Contini, Giovanni, im Jahre 1550 Kapellmeister an der Kathedrale von Brescia, hat Folgendes von seiner Composition veröffentlicht: Madrigali a 5 voci, Venedig 1550; Cantiones 6 vocum, Venedig 1565; Introitus et Allelujah 5 voc., ebendaselbst; Hymnos 4 voc., ebendaselbst; Threnos Hieremiae 4 voc., ebendaselbst; Missae 4 vocibus concert., ebendaselbst. Es hat auch noch einen Giovanni Contini, einen Componisten aus der römischen Schule gegeben, der zu Anfang des 18. Jahrh. lebte und Verfasser eines Oratoriums il Peccatore castigato ist, welches 1735 auch in Prag aufgeführt worden ist.

Continuo, s. Basso continuo.

Contius, (....), Componist, Klavier- und Harfenspieler, geboren zu Roßla in Thüringen im J. 1714, war erst in der Kapelle des Grafen Brühl in Dresden als Harfenist angestellt, ging aber, als der siebenjährige Krieg diese Kapelle auseinander gesprengt hatte, im J. 1759 nach Sondershausen, wo er sich mit Componiren und Unterrichtgeben beschäftigte. Im J. 1762 erhielt er eine Anstellung als Kapellmeister des Fürsten von Bernburg; in diesem Amte blieb er bis zum J. 1770, wo er nach Quedlinburg ging, und eine Civilanstellung erhielt, die er bis zu seinem Tode im J. 1776 bekleidete. (Concerte für Klavier und Harfe, einige Sinfonien, Kirchenstücke u. s. w. in Manuscript.)

Contius, Christoph, ein guter Orgelbauer, zu Anfang des 18. Jahrh. in Halberstadt lebend, von dessen Orgeln als die besten angegeben werden: die zu Tharschengen, 1706 vollendet, und die in der Liebfrauenkirche zu Halle, 1713 vollendet.

Contius, Heinrich, ebenfalls Orgelbauer, um die Mitte des vorigen Jahrh. in Halle lebend, von dem als die besten Werke angeführt werden: 1) die Orgel in der Pfarrkirche zu Giebichenstein, 1743 beendet, welche noch besonders durch eine Art Automat merkwürdig ist; zwei Engel nämlich (im Prospekt angebracht) schlagen die Pauken, während mehrere andere vollkommen taktmäßig kleine Trompeten bald an- bald absetzen und blasen, und über den beiden Cymbelsternen sitzen zwei große schwarze Adler, welche mit den Flügeln schlagen, wenn sich jene bewegen; 2) die Orgel in der neuen Kirche zu Glaucha, im J. 1755 vollendet, und 3) eine Orgel in der Umgegend von Riga, im J. 1760 fertig construirt.

Contra, bedeutete ehedem die Altstimme; heutzutage gebraucht man dieses Wort als Beiwort zur Bezeichnung verschiedener Gegenstände, die in Ansehung des Tones tiefer sind, als andere ihresgleichen, so nennt man z. B. die tiefere Altstimme den Contra-Alt, das tiefste geigenartige Baßinstrument: Contra-Violon, Contrabaß rc.

Contra-Alt, Contr'alt, (ital. Contr'alto), s. Contra und Altstimme.

Contrabaß, oder **Contraviolon**, ital. Violono, franz. zuweilen auch Basse de Violon, und im Deutschen auch vulgo große Baßgeige genannt, ist die größte Gattung der Geigeninstrumente und das tiefste der Baßinstrumente. In der vollen Orchestermusik ist der C. ein unentbehrliches Instrument, denn sein tiefer und durchdringender Ton giebt dem Ganzen Fülle und Stütze, und hebt die Grundstimme heraus. Von wem und in welchem Jahre der C. erfunden worden, ist nicht bekannt, doch läßt sich mit einiger Gewißheit annehmen, daß er erst nach Erfindung des Violoncello's entstanden. Man verfertigt ihn von verschiedener Größe, jedoch allemal wenigstens um das doppelte größer als das Violoncello; übrigens ist er im Bau und in den Bestandtheilen nicht von den übrigen Instrumenten des Geigengeschlechtes verschieden, und nur zuweilen ist in der untern Decke die Abweichung bemerklich, daß erstere, statt gewölbt zu sein, platt ist. Gewöhnlich ist der C. mit vier Saiten bezogen, die in Contra-E, A, groß D und G gestimmt sind; doch hat man auch fünfsaitige und dreisaitige Contrabässe. Der Bogen, mit dem die Saiten angestrichen werden, ist kürzer und stärker als bei den übrigen Bogeninstrumenten, und er muß so sein, damit die dicken Saiten des C. leichter traktirt werden können. Wie die übrigen Geigeninstrumente hatte der C. früher auch Wirbel, die behufs des Stimmens der Saiten vermittels eines eisernen Schlüssels gedreht wurden. Im J. 1778 aber erfand der Kammermusikus und Hofinstrumentenmacher Bachmann in Berlin einen Mechanismus von Schrauben, die sich an der äußern Seite des Wirbelkastens befinden und in ein Rädchen greifen, durch welches der Stock, um den die Saiten geschlungen sind, sich mit Leichtigkeit herumdrehen läßt. — Die Natur des C. bedingt, daß man eigentliche Passagen für ihn nicht setzt, und daß man ihm lieber einfache Grundnoten zuweist; das große Volumen und die Tiefe des Tones machen, daß Figurationen in schnellem Tempo undeutlich werden; auch gebraucht man keine Doppelgriffe auf dem C. Die Notirung geschieht wie beim Violoncello im Baßschlüssel, jedoch werden für den C. die Töne eine Octave höher geschrieben, als sie eigentlich klingen sollen. — Die Unbehülflichkeit und schwierige Behandlung des C. hat doch Manche nicht abgehalten, mit Solostücken für dies Instrument aufzutreten; es bleibt dies aber immer eine Anomalie, und Concertstücke auf dem C. werden immer eine mehr komische Wirkung hervorbringen. Von solchen Contrabaß-Virtuosen sind zu nennen: Dragonetti, Müller, Gisbold u. s. w. und in neuester Zeit Bottesini, der sogar den Ernst'schen „Karneval" auf seinem Rieseninstrumente dem staunenden Publikum vorführt.

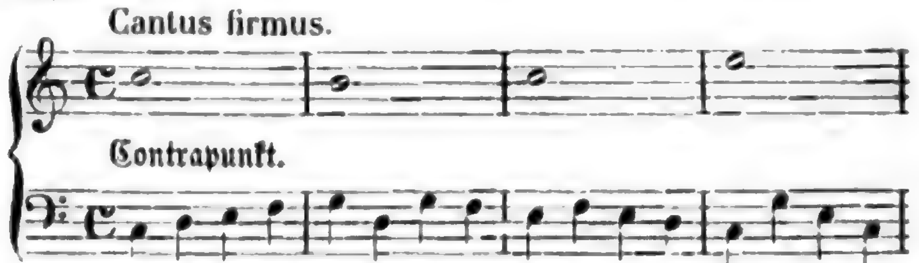
Contrafagott, oder Doppelfagott, ein ganz großes Fagott, das um eine Octave tiefer steht, als das im Orchester gewöhnliche Fagott. Bei der Harmoniemusik ersetzt es die Rolle des Contrabasses.

Contra-Octave, die unter dem großen C liegende Octave, deren Töne daher auch Contra-Töne genannt werden.

Contra-Posaune, ist eine 32füßige Stimme in der Orgel.

Contrapunkt, lat. Contrapunctus, ital. Contrapunto (Contrappunto), franz. Contrepoint (spr. Kongtr'poäng), bedeutet ganz im Allgemeinen das Verbinden und Fortführen zweier oder mehrerer Stimmen miteinander; im Besondern

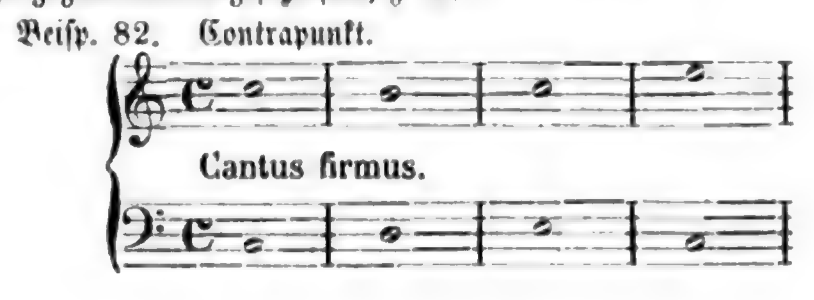
verstehen wir unter C. denjenigen Theil der Compositionslehre, welcher die Regeln des Setzens einer oder mehrerer Stimmen zu einer schon gegebenen in sich begreift. Auch nennt man speciell diejenige Stimme, welche zu der gegebenen hinzukommt, den Contrapunkt. Die gegebene Stimme heißt der Cantus firmus, ital. Canto fermo, feste Gesang, und kann als Ober- oder Unterstimme, bei einer Vereinigung von mehr als zwei Stimmen auch als Mittelstimme gedacht werden. Die Zahl der Stimmen ergiebt auch natürlich die Stimmigkeit des Contrapunkts, und man spricht von zweistimmigem C., wenn zum Cantus firmus eine contrapunktirende Stimme, von dreistimmigem, wenn zwei contrapunktirende Stimmen hinzukommen, u. s. w. Je mehrstimmiger der Contrapunkt ist, desto mannichfaltiger ist er auch; doch ist es nicht gerade nöthig, daß alle dem Cantus firmus beigegebenen Stimmen die Arbeit des Contrapunktirens übernehmen, d. h. sich abstechend und selbstständig gegenüber dem Cantus firmus verhalten, sondern es können auch eine oder einige davon als bloße Füllstimmen, Ergänzungsstimmen dienen. Dies wird besonders bei denjenigen Arten des C's. der Fall sein, die man den ungleichen und verzierten, oder bunten und blühenden Contrapunkt nennt. Diese sind eigentlich die wahren Arten des C's. und bestehen darin, daß die contrapunktirende Stimme dem Cantus firmus in Noten von geringerem Zeitwerthe entgegengesetzt wird, oder anders ausgedrückt: daß die contrapunktirende Stimme bewegter und beweglicher ist, als der Cantus firmus; z. E.:

Beisp. 80.

Dies ist ein ungleicher Contrapunkt; folgendes Beispiel würde einen blühenden bunten C. geben:

Beisp. 81.

Hieraus erfolgt nun fast von selbst, daß ein gleicher Contrapunkt ein solcher ist, bei dem Cantus firmus und contrapunktirende Stimme in Noten von gleichem Zeitwerthe gegeneinander gesetzt sind, z. B.:

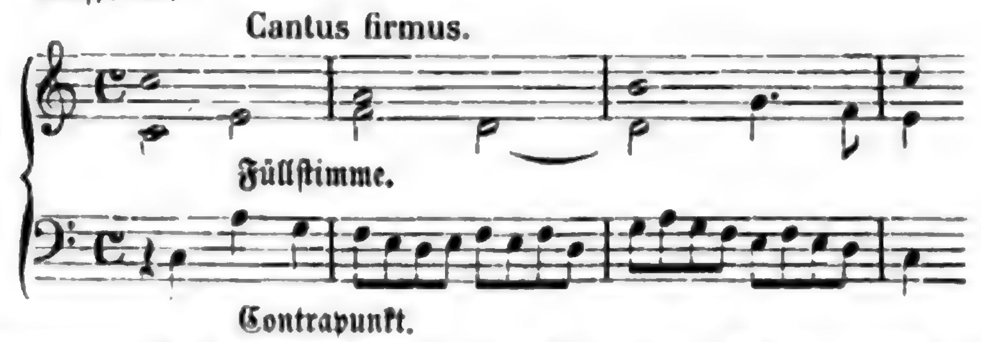
Beisp. 82.



Digitized by Google

Man sieht also, daß man bei dem gleichen C. keine eigentliche Gegenstimme, sondern nur eine sich vom Cantus firmus gar nicht unterscheidende, bloß mitklingende Stimme hat. Beim mehrstimmigen gleichen C. wird dies Verhältniß auch nicht aufgehoben, und es werden sich schließlich bloße Akkordsäulen ergeben; beim mehrstimmigen ungleichen C. ist, wie schon oben angedeutet, wirklicher Abstich und Gegensatz vorhanden, und man wird deutlich die drei Momente des Cantus firmus, der contrapunktirenden Stimme und der ausfüllenden Stimmen zu erkennen vermögen; z. E.:

Beisp. 83.



Im mehrstimmigen verzierten C. kann auch eine große Mannichfaltigkeit dadurch erreicht werden, daß mehrere Stimmen den vollständigen Charakter des Contrapunktirenden tragen, und daß so zu sagen die Contrapunkte zu einander und zum Cantus firmus sich als Ausfüllstimmen verhalten. Kann man doch sogar das obige letzte Beispiel als ein solches erklären, bei welchem die beiden untern Stimmen contrapunktirend sind, und braucht man nicht gerade die mittelste Stimme für eine bloße Füllstimme zu halten, denn sie unterscheidet sich ganz wesentlich vom Cantus firmus und giebt auch ohne die dritte Stimme das Bild einer contrapunktirenden Stimme. Es ist unnöthig zu bemerken, daß als Vorarbeit zum Contrapunkt die Lehre von der Verbindung der Stimmen zu betrachten ist, daß der Schüler die Regeln vom harmonischen Zusammenklang, von dem richtigen Fortschreiten und Auflösen der Intervalle, von der Bewegung in melodischer Beziehung u. s. w. schon einen richtigen Begriff haben muß, ehe er an das Contrapunktiren gehen kann. Dieses selbst, mit allen anscheinend pedantischen Beschränkungen, in die es ältere Schulen eingezwängt haben, ist zur vollkommen freien Thätigkeit des Componisten, zum Ausarbeiten und Fortspinnen und zur consequenten, logischen Entwickelung von musikalischen Gedanken zum Endzweck eines Tonstückes unumgänglich nothwendig. Man studirt nicht den Contrapunkt, bloß um Fugen, Canons *rc.* machen zu können, sondern man studirt ihn und muß ihn studiren, um in der Begränzung frei sein zu lernen, und um jede Form, sei es welche es wolle, mit einem planmäßig zurechtgelegten, in allen Theilen soliden Inhalt erfüllen zu können. Demjenigen C., den man den doppelten nennt, wird ein eigener Artikel gewidmet werden, eben so wie jenen Formen, die sich aus der contrapunktischen Setzweise entwickelt haben — der Imitation, dem Canon und der Fuge. — Der Contrapunkt in seiner primitivsten Gestalt, oder das erste Wagniß einer Verbindung mehrerer gleichzeitig in verschiedenen Intervallen in einer fortgesetzten Reihe singend gedachter Stimmen, findet sich in Hucbald's Organum, welches sich zumeist in Quarten-, Quinten- und Octaven-Parallelen, (zuweilen in einer höhern Octave verdoppelt), nur dann und wann mit anderen Intervallenver-

Digitized by Google

hältnissen vermischt, und höchst selten in einer andern als der geraden Bewegung gestaltet. Auch Guido von Arezzo, dem ziemlich ungegründet wie die Erfindung der Notenschrift und manches Andere, noch auch die Erfindung des Contrapunktes von Manchen zugeschrieben wird, ist nicht wesentlich über das Hucbald'sche Organum hinausgekommen. Erst mit der Erfindung der Note, die man nach Kiesewetter in das 12. Jahrh. setzen muß (von welchem Zeitraum ab man auch die Mensural- oder Figuralmusik datirt), gestaltete sich eine Art von Contrapunkt, die mit unserem gemischten oder verzierten C. eine entfernte Aehnlichkeit hat. Im 13. Jahrh. war es Franco von Cöln, welcher über den Discantus (s. d.), wie der C. bis in's 14. Jahrh. genannt wurde, gewisse Regeln aufstellte und über das consonirende und dissonirende Verhältniß des Discantus (der contrapunktirenden Stimme) zum Tenor, (der Stimme, die wir heutzutage Cantus firmus nennen) erweiternde Aufklärung giebt. (Hier ist noch einzuschalten, daß der Discantus zumeist extemporirt und nur sehr selten aufgeschrieben wurde). In der Epoche von 1300—1380 waren es besonders Marchettus von Padua und Joannes de Muris, die das Gebiet der Harmonie und mithin des Contrapunktes erweiterten, und es sind uns aus dieser Zeit einige interessante Fragmente contrapunktischer Art von Machault und Landino aufbehalten. Mit Giuliesmus Dufay, einem Niederländer, (1380—1450), fängt die Epoche des künstlichen (artificiosen) Contrapunktes an; dieser wird durch nachfolgende Meister wie Ockenheim, Josquin des Prés, Willaert u. v. A., welche die sogenannte niederländische Schule bilden, zu immer höherer Vollkommenheit erhoben, und artet endlich in die wahnwitzigste und unnützeste Künstelei aus, die erst durch Männer wie Palestrina, Orlando Lasso u. s. w. (zur Zeit der Reformation) verscheucht und gebannt wird. Die Alleinherrschaft der contrapunktischen Schreibweise hört mit der Ausbildung der Oper auf, welche den Contrapunkt mehr und mehr aus der Weltlichkeit verdrängte und in die Kirche, als sein wesentliches Dominium verwies. Ihren allerhöchsten Triumph feierte die contrapunktische Kunst in unserm Johann Seb. Bach. — Schließlich sei noch bemerkt, daß die Benennung Contrapunkt (Contrapunctus) von Punctum contra Punctum, gegeneinander gesetzte, d. h. geschriebene Noten, herkommt.

Contrapunctus aequālis, (lat.), gleicher Contrapunkt.

Contrapunctus flōridus, (lat.), verzierter, blühender Contrapunkt.

Contrapunctus gradativus, (lat.), eine contrapunktirende Stimme, die sich stufenweise fortbewegt.

Contrapunctus hyperbătus, (lat.), eine contrapunktirende Stimme, die über dem Cantus firmus liegt, also Oberstimme ist. Im Italienischen ist dafür Contrapunto sopra il soggetto (spr. — — sodschetto) der Name.

Contrapunctus hypobătus, (lat.), eine contrapunktirende Stimme, welche unter dem Cantus firmus liegt. Die italienische Benennung dafür ist Contrapunto sotto il soggetto.

Contrapunctus inaequālis, (lat.), der ungleiche Contrapunkt.

Contrapunctus saltativus, eine contrapunktirende Stimme, die sich sprungweise fortbewegt.

Contrapunto, s. Contrapunkt.

Contrapunto alla mente, (ital.), franz. Chant sur le livre (spr. Schang sür le liwr'), Contrapunkt aus dem Stegreif; eine von Ende des 15. bis in die Mitte des 16. Jahrh. beliebte, und von Silvio Ganassi eingeführte Art des Gesanges, bei der eine der Stimmen einen Contrapunkt in sogenannten Diminutionen aus dem Stegreife anbrachte, während die anderen die vorgeschriebenen Noten sangen. Die Fleurettes im Déchant (französischen Discantus, s. beide) waren etwas dem Aehnliches.

Contrapunto sopra il soggetto, s. Contrapunctus hyperbatus.

Contrapunto sotto il soggetto, s. Contrapunctus hypobatus.

Contrapunktisch, ist die Bezeichnung für einen Tonsatz, der im imitatorischen oder fugenartigen Style gearbeitet ist.

Contrapunktist, heißt derjenige, welcher alle Formen der contrapunktischen Schreibweise zu bewältigen im Stande ist. In früheren Zeiten setzte man dies bei Jedem voraus, der sich Tonsetzer, Componist nennen ließ, und Componist und Contrapunktist waren identisch; heutzutage aber, wo man neben vielem Andern auch die contrapunktische, tiefere Ausbildung für obsolet und überwunden betrachtet, ist der Begriff Contrapunktist etwas in Verruf gekommen, und man verbindet mit ihm alle Schrecknisse der Trockenheit, Fantasielosigkeit und Künstelei. Man schüttet aber das Kind mit dem Bade aus und vergißt, daß es sehr wohl Tonsetzer geben kann, die trotz ihrer contrapunktischen Gewandtheit und Gelehrsamkeit doch Geist- und Fantasiereiches zu Tage zu fördern vermögen; wir erinnern, unserer classischen Componisten zu geschweigen, an Mendelssohn, Spohr, Schumann u. s. w. Allerdings hat zufolge der Entwickelung der musikalischen Kunst der Contrapunkt aufgehört Selbstzweck zu sein; aber als Kunstmittel ist er immer noch unentbehrlich, giebt man anders noch etwas auf gute Durcharbeitung und Correctheit in den Tonstücken. Der Contrapunktist um seiner selbst willen hat eine höhere, künstlerische Berechtigung nicht mehr; aber wohl der Contrapunktist, der in dem Componisten aufgegangen ist.

Contrarium reversum, die genaue Umkehrung, s. Inversio stricta.

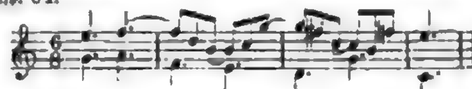
Contrarius motus, die Gegenbewegung s. Bewegung.

Contrast, s. Gegensatz.

Contrasubject, s. Fuge und Subject.

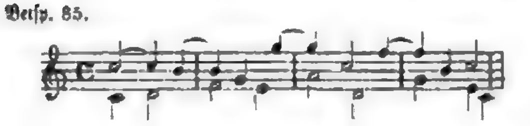
Contratempo, (franz. Contretemps, spr. Kongtr'tang), nennt man jede Aufhaltung oder Verzögerung, die eine Stimme gegenüber der andern durch Syncopation, Bindung u. s. w. erfährt, und wodurch sie den Charakter einer gewissen Widerspänstigkeit gegen den Takt erhält, z. B.:

Beisp. 84.



oder

Beisp. 85.



Contrathema, dasselbe was Contrasubject, s. Fuge und Subject.

Contratöne, s. Contra-Octave.

Contraventil, wird jede in der Orgel befindliche, winddicht schließende Klappe genannt, die dem einmal eingelassenen Winde den Rückgang verwehrt.

Contra-Violon, s. Contrabaß.

Contretanz, franz. Contredanse (spr. Kongtr'dangß'), ein ursprünglich englischer Tanz (Country-dance, ländlicher Tanz), der sich aber seit 1710 etwa in Frankreich eingebürgert, mit mannichfachen Veränderungen nach und nach einer der beliebtesten Gesellschafts-Tänze geworden ist, und auch bei uns in Deutschland auf Bällen eine bedeutende Rolle spielt. Im C. charakterisirt sich ein artiges, glattes Wesen, eine galante Zuvorkommenheit; es drückt sich keine Leidenschaft in ihm aus, und der Tänzer braucht für ihn bloß Anstand in der conventionellen Bedeutung des Wortes. Der C. wird in der Regel von 4 Paaren getanzt, die im Viereck aufgestellt sind; bei einer größern Masse von Tanzenden werden auch mehrere solcher Vierecke gebildet. Eine Contretanz-Quadrille (franz. Quadrille de Contredanse, (spr. Kadrillj' —), wird die Aufeinanderfolge der 5 oder 6 Theile, oder Hauptfiguren des C's. genannt. Diese Theile heißen: Pantalon, (spr. Pangtalong), Eté. Poule, (spr. Puhl), Pastourelle, (spr. Pasturell') und Finale; der zuweilen eingeschobene sechste Theil heißt Trénis. Die Musik zu den Contretanzfiguren ist theils im $^2/_4$ und theils im $^6/_8$ Takt gesetzt, und besteht aus achttaktigen Reprisen von durchaus munterm Charakter. Als Componisten von Contretänzen haben sich besonders der Franzose Musard und unser Strauß hervorgethan.

Contre-partie, (spr. Kongtr' partih) ist der französische Name für Contrasubject oder Contrathema.

Conversi, Geronimo, um die Mitte des 16. Jahrh. zu Correggio geb., ist als Verfasser folgender Sachen bekannt: Canzoni a cinque voci, Venedig 1575 und Madrigali a sei voci, Venedig 1584.

Conversio, s. Umkehrung.

Cook, (spr. Kuhk), Benjamin, geb. zu London im J. 1739 als der Sohn eines Musikalienhändlers daselbst, erwarb sich meist durch Selbststudium bedeutende musikalisch-theoretische Kenntnisse, und wurde auch ein sehr guter Orgelspieler. Sein Ruf als solcher verschaffte ihm mehrere gute Organistenstellen, u. A. eine an der Westminster-Abtei, und endlich auch die als Hoforganist. Auch erhielt er im Jahre 1782 von der Universität Oxford den musikalischen Doktorgrad. Gestorben ist er zu London im J. 1793. Componirt hat er namentlich viele Kirchensachen, davon sind aber nur einige Psalmen publicirt; außerdem existirt noch von ihm eine Sammlung von Canons, Catches und Glees.

Cook, Henry, ein englischer Musiker, der aber beim Ausbruch der englischen Revolution in den Militairdienst trat, und im Jahre 1642 eine Hauptmannsstelle erhielt, daher ihn die Engländer auch gewöhnlich den Captain Cook nennen. Nach der Rückkehr Karl's II. trat er wieder in's Civile, beschäftigte sich wieder ausschließlich mit Musik, und wurde zum Lehrer der Chorknaben an der königlichen Kapelle ernannt. Von seinen Schülern sind zu nennen: Blow, Wise und Humphrey, dessen

Digitized by Google

Erfolge ihm so viel Neid und Kummer verursachten, daß er darüber im J. 1672 gestorben sein soll. In einigen Sammlungen der damaligen Zeit sind Anthems von C. mit aufgenommen worden, (z. B. in dem Musical companion, 1667 von Playford herausgegeben), die ihn aber als einen sehr steifen und trockenen Componisten erscheinen lassen.

Cooke, (spr. Kuhk). Dieses Namens hat es mehrere englische Musiker gegeben: 1) Nathaniel C., geb. in der Nähe von Chichester im J. 1773, erhielt von seinem Oheim, Matthias C., der in London Organist war, seinen musikalischen Unterricht, und wurde später als Organist in Brighton angestellt. Componirt hat er mehrere kleine Sachen für Pianoforte, ein Te Deum und eine Sammlung Psalmen und Hymnen. 2) Robert C., Organist und Lehrer der Chorknaben an der Westminster-Abtei, ist im J. 1814 im 59. Jahre seines Alters gestorben, und hat gute Kirchensachen und Präludien für die Orgel hinterlassen. 3) Thomas C., um 1785 zu Dublin geb., erhielt von seinem Vater Unterricht auf der Violine und von Giordani in der Composition. Uebrigens beschränkte er sich nicht auf ein Instrument allein, sondern erwarb sich auf fast allen gangbaren Instrumenten große Geschicklichkeit; man erzählt sogar, daß er einmal in einem Concerte auf neun verschiedenen Instrumenten Solostücke vorgetragen habe. Noch ziemlich jung wurde er Orchesterdirektor am Theater in Dublin, offenbarte aber auch mit einem Male ein bedeutendes Gesangtalent, indem er in der „Belagerung von Belgrad", welche zu seinem Benefize gegeben wurde, als „Seraskier" auftrat. Der vollständige Erfolg dieses Debuts als Sänger bewog nun C. nach London zu gehen, und dort wurde er an mehreren Theatern auch engagirt; später war er Musikdirektor und Compositeur am Drurylane-Theater, sowie auch Professor an der königl. Akademie der Musik. Ob er noch am Leben ist, haben wir bis jetzt nicht erfahren können. Componirt hat er u. A. die Opern Frederick the Great und the king's proxy; dann Klaviersachen, Ouverturen und sehr viele Lieder und Gesänge. — Seine Frau, eine geborene Miß Howells, war eine geschätzte Sängerin am Coventgarden-Theater.

Coombs, (spr. Kuhmbs), Jacob Moritz, geb. zu Salisbury im J. 1769, war erst Chorknabe an der Kathedrale dieser Stadt, und hatte Unterricht in der Musik bei Parry und Doktor Stephens. Im J. 1789 wurde er Organist zu Chippenham, wo er im J. 1820 auch gestorben ist. Er hat Lieder, Gesänge und Kirchensachen componirt, und auch im J. 1819 eine Sammlung Psalmen von verschiedenen Componisten unter dem Titel Psalm tunes herausgegeben.

Coperario, eigentlich **Cooper,** (spr. Kuhper), John, ein berühmter englischer Virtuos auf der Viola da Gamba, geb. um 1570. In seiner Jugend reiste er in Italien, wo er eben seinen englischen Namen italienisirte, und nach seiner Rückkehr nach England unterrichtete er die Kinder Jakob's I. in der Musik. Seine Fantasien für die Viola da Gamba waren zu Anfang des 17. Jahrh. in England sehr beliebt, es ist aber von ihnen nichts im Druck erschienen. Was er publicirt hat, sind einige Gelegenheitssachen, z. B. Funeral tears for the death of the Right Honourable Earl of Devonshire, enthaltend 6 Gesänge für eine Sopranstimme mit Begleitung der Guitarre und einen zweistimmigen Gesang. Dieses Werk erschien in London im J. 1606. Eine ähnliche Produktion sind die Songs of mourning bewailing the

untimely death of Prince Henry, London 1613. Außerdem findet man einige Sachen von C. in Sammlungen, z. B. in Smith's Musica antica und in der von Willam Leighton herausgegebenen Sammlung.

Coperto, s. Bedeckt.

Coppola, Giacomo, ist der älteste bekannte Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom. Den 26. Juni 1539 wurde er an der genannten Kirche zum Singmeister der Chorknaben ernannt.

Coppola, Giuseppe, in der Mitte des vorigen Jahrh. in Neapel geb., schrieb daselbst im J. 1788 ein Oratorium L'apparizione di San Michele Arcangelo nel Monte Gargano; auch kennt man von ihm eine Cantate mit Orchester, die Gli Amanti pastori betitelt ist.

Copŭla, der lat. Name für Koppel (s. d.).

Copulation der Verhältnisse, s. Verhältniß.

Coquéau, (spr. Kokeoh), Claude Philibert, geb. zu Dijon den 3. Mai 1753, war eigentlich Architekt, studirte aber auch bei Balbastre, der an der Kathedrale seiner Vaterstadt Kapellmeister war, sehr eifrig Musik. Als er im J. 1778 zur Vollendung seiner architektonischen Studien nach Paris kam, loderte daselbst der Streit der Gluckisten und Piccinisten gerade am heftigsten, und C. betheiligte sich an demselben durch eine Schrift: De la mélopée chez les anciens et de la mélodie chez les modernes, die er ohne seinen Namen erscheinen ließ, und die durch viele geistreiche Aperçu's Aufsehen erregte. Dieser Schrift folgte eine andere: Entretiens sur l'état actuel de l'opéra de Paris, Amsterdam u. Paris 1779, welche von Suard im Mercure heftig angegriffen wurde, und C. zu einer Art Antikritik veranlaßte, unter dem Titel: Suite des entretiens sur l'état actuel de l'opéra à Paris, ou lettre à Mr. S.... (Suard) etc. Dies war die letzte Publication dieses Genres, die C. erscheinen ließ, und er hörte bald nachher gänzlich auf, sich mit Musik zu beschäftigen, fortan nur seinen architektonischen Arbeiten lebend. Er starb als ein Opfer der Revolutions-Wirren auf dem Schaffot d. 27. Juli 1794 (8. Thermidor).

Cor, der franz. Name für Horn (s. d.).

Corancez, (spr. Korangßeh), Olivier de, geb. im J. 1743, war im J. 1777 Redacteur und im J. 1788 Miteigenthümer des Journal de Paris, in welchem er, als eifriger Anhänger und Verehrer Gluck's, verschiedene Artikel gegen die Piccinisten veröffentlichte. Er starb zu Paris im Oct. des Jahres 1810.

Cor à pistons, s. Horn.

Corbellini, Bernardino, geb. im J. 1748 zu Dubino im Veltlin, machte seine musikalischen Studien unter Sala auf dem Conservatorio della Pietà in Neapel, und hat sich durch mehrere komische Opern, darunter: Astuzzie per Astuzzie und il Marito imbrogliato bekannt gemacht. Außerdem hat er auch Kirchensachen und Metastasio's Canzonen componirt.

Corber, Georg, lebte zu Ende des 16. Jahrh. und war wahrscheinlich in Nürnberg Schullehrer. Er hat folgende Sachen in den Druck gegeben: Tyrocinium musicum, Nürnberg 1589; Disticha Moralia, ad 2 voc.; sacrae cantiones, 4 voc., fugis concinnatae, alle zu Nürnberg erschienen.

Corbet, Francisque, eigentlich Francesco Corbetti, geb. zu Pavia um 1630,

widmete sich trotz des Zornes seiner Eltern der Musik, und zwar besonders dem Studium der Guitarre, auf welchem Instrument er auch der geschickteste Meister seiner Zeit wurde. Nachdem er auf seinen Reisen in Italien, Spanien und Deutschland sein Talent hatte bewundern lassen, ging er in die Dienste des Herzogs von Mantua, und von da auf den ausdrücklichen Wunsch Ludwig's XIV. an dessen Hof. Hier erregte sein Talent ebenfalls die lebhafteste Bewunderung; aber seine Reiselust ließ ihn nicht lange aushalten, und er ging nach England, wo er vom König den Kammerherrntitel, eine beträchtliche Pension und — eine Frau erhielt. Im J. 1688 kam C. wieder nach Frankreich zurück, starb aber daselbst schon nach einigen Jahren.

Corbett, William, berühmter englischer Violinspieler, geb. um 1668, war mehrere Jahre Orchester-Anführer am Haymarket-Theater. Im J. 1710 reiste er nach Italien, und verweilte daselbst (besonders in Rom) 14 Jahre lang, klassische Musikwerke und gute Instrumente sammelnd. Daß die englische Regierung C. als Mouchard, der die Schritte des Prätendenten überwachen sollte, subventionirt habe, wird von einigen Seiten behauptet. 1724 kehrte er nach London zurück, und machte seine Sammlungen zu Gelde; besonders theuer verkaufte er die berühmten Violinen Corelli's, Gobbo's, Torelli's und Cosimi's, welche er erworben hatte. Darauf ging er nochmals nach Rom, brachte wieder eine schöne Sammlung oben angeführter Art zusammen, und kam 1740 nach London zurück. Hier starb er im J. 1748 und vermachte den größten Theil seiner Musikalien und Instrumente dem Gresham'schen Collegium, nebst 10 Pfund Sterling jährlicher Pension für die Person, welche seine Sammlung dem Publikum zu zeigen beauftragt war. Componirt hat C. Sonaten für 2 Violinen und Baß, desgleichen für 2 Flöten und Baß, 6 Sonaten für Oboe oder Trompete, 2 Violinen und Basso continuo; Concerte für verschiedene Instrumente; 35 Concertos or universal Bizarries, for 7 Parts in 3 Books, London 1741; in der Vorrede dazu sagt C., daß er in diesen Sachen die verschiedenen Stylarten der europäischen Länder und besonders der verschiedenen Städte und Provinzen Italiens nachzuahmen sich zur Aufgabe gemacht habe.

Corda, der ital. Name für Saite (s. d.).

Cordans, Bartolomeo, geb. zu Venedig um 1680, hat sich in der Zeit von 1701 bis 1731 als dramatischer Componist bekannt gemacht, und die bekanntesten seiner Opern sind: Silvia, Ormisda, la generosità di Tiberio, la Romilda, la Roselinda; auch hat man von ihm ein Oratorium San Romualdo, ein Requiem und ein De profundis. Er war ein Nachahmer Scarlatti's und Buononcini's.

Corde à jour, oder **à vide,** (spr. Kord' a schuhr, — wihd'), heißt im Französischen die offene oder leere Saite beim Geigenspielen. S. Bedeckt und Offen.

Cor de chasse, (spr. — Schaff'), der französische Name für Waldhorn, siehe Horn.

Cordella, Giacomo, ein ital. Operncomponist, geb. zu Neapel im J. 1786. Er machte seine Studien unter Fenaroli, und auch Paisiello ertheilte ihm Rathschläge. Seine erste Oper hieß il Ciarlatano und wurde in Pisa aufgeführt; ihr folgten noch viele andere, darunter die komische Oper lo Scambio, die auf den bedeutendsten Bühnen Italiens, und auch in Deutschland und Holland aufgeführt wurden.

Coreldi, Clotilde, mit ihrem eigentlichen Namen Colombelle, eine vortreffliche

Digitized by Google

Sängerin, geb. zu Paris den 4. März 1804. Sie machte ihre Studien auf dem Conservatoire unter Garandé und erhielt im 15. Jahre ihres Alters den ersten Preis. Einige Zeit darauf ging sie nach Italien, debutirte mit Erfolg zuerst auf dem San Carlo-Theater in Neapel, und wurde dann als Primadonna an der Scala in Mailand engagirt. Leider starb sie daselbst schon am 5. Febr. 1826.

Corelli, Arcangelo, ein berühmter Name in der Kunstgeschichte, dessen Träger als Violinvirtuos und Componist gleich bewundert war. C. wurde im Februar des Jahres 1653 zu Fusignano bei Imola (im Bolognesischen Gebiete) geboren. Seinen ersten Unterricht in der Composition erhielt er von Matteo Simonelli, einem Sänger an der päpstlichen Kapelle, und das Violinspiel studirte er bei Bassani. Die Erzählung, daß C. im J. 1672 nach Paris gegangen sei, und dort von dem neidischen Lulli viele Quälereien und Verdrießlichkeiten erfahren habe, die ihn auch Paris zu verlassen zwangen, ist sehr unsicher; wahrscheinlicher ist, daß er Deutschland nach Beendigung seiner Studien besucht hat, denn Kaspar Printz kannte ihn im J. 1680 in München, wo er sogar eine Zeit lang in Diensten des Kurfürsten gestanden haben soll. Zu Ende des Jahres 1681 war er wieder in Italien und fixirte sich in Rom, wo er (1683) sein erstes Werk, in Kirchensonaten für 2 Violinen und Baß nebst einer Orgelbegleitung bestehend, erscheinen ließ, und in dem Kardinal Ottoboni einen eifrigen Beschützer fand, der ihn bei sich wohnen ließ, und mit Aufmerksamkeiten aller Art überhäufte, ihn auch zum Dirigenten seiner Hauskapelle machte. Sein Ruhm als Virtuos und Componist stieg höher und höher und verbreitete sich auch im Auslande; seine Zeitgenossen nannten ihn il Virtuosissimo di Violino e vero Orfeo di nostri tempi, und selbst der nicht gerade mit Lobsprüchen gegen Andere verschwenderische Mattheson giebt ihm den Beinamen „Fürst aller Tonkünstler“. Diese ungemeinen Lobsprüche reduciren sich aber in Bezug auf C's. eigentliche Fertigkeit im Violinspielen auf ein geringeres Maß, wenn man den folgenden Anekdoten Glauben schenken darf; sie beweisen, daß es zu seiner Zeit noch Violinspieler gab, die im Technischen weiter vorgeschritten waren als er, trotzdem sie nicht Virtuosissimi betitelt waren. Als er nämlich im J. 1708 auf wiederholte Einladungen des Königs endlich nach Neapel gekommen war, und daselbst mehrere seiner Sachen gespielt hatte, wurde er auch aufgefordert bei einer Oper von Scarlatti, die vor dem Könige aufgeführt werden sollte, vorzugeigen. Er ließ sich auch bereitwillig finden, und es ging beim Probiren alles gut, bis auf einmal eine Stelle in einer hohen Lage kam, die C. durchaus nicht zu greifen wußte; zu seinem Erstaunen hörte er aber, wie Petrillo, der Concertmeister des neapolitanischen Orchesters, die Passage glatt und richtig vortrug. Das war eine Niederlage, die dem weltberühmten Corelli noch nicht vorgekommen war, und aus Bestürzung und Verlegenheit darüber verlor er so den Kopf, daß er ein nachfolgendes Stück, das aus Cmoll ging, in C dur spielte, und es nicht eher merkte, als bis ihm Scarlatti verweisend zugerufen hatte. Das neapolitanische Orchester nöthigte ihm überhaupt Respect ab, denn es accompagnirte seine Concerte gleich vom Blatte so gut, wie es nur sein mit ihm eingespieltes römisches Orchester vermochte. Ferner kam ihm die Fertigkeit des kurfürstl. hannover'schen Violinisten Nicol. Adam Strunk so eminent vor, daß er zu ihm sagte: „Ich heiße Arcangelo (Erzengel), Euch muß man aber Arcidiavolo (Erzteufel) nennen.“ Doch mag man

auch immerhin die Höhe seiner Technik bezweifeln, — seine Manier war jedenfalls eine bewundernswerthe, und über die Schönheit seines Spiels, (eine Eigenschaft, die jedenfalls höher anzuschlagen ist, als die Fertigkeit), unterstützt durch einen wundervollen Ton, stimmen alle Nachrichten überein. So groß nun auch C's. Verdienste als Violinspieler und namentlich als Begründer einer Schule sind, aus der Männer wie Geminiani, Locatelli, Somis u. s. w. hervorgingen, so muß man doch dasjenige höher anschlagen, was er als Componist geleistet hat. Seine Sonaten und Concerte haben der Instrumentalcomposition einen mächtigen Anstoß gegeben; durch das Fließende, Ungesuchte und Verständliche derselben wurde der starre Contrapunkt, der noch großentheils alle musikalischen Produktionen gefangen hielt, gebrochen, und man freute sich der lebenswarmen Melodien, die um ihrer selbst willen da waren, und nicht einer contrapunktischen Spitzfindigkeit zuliebe. Wie Scarlatti in der Oper veredelnd und verfeinernd wirkte, so auch C. in der reinen Instrumentalmusik; Beide haben einen gleich großen Antheil an dem Herbeiführen jener „schönen Periode" der ital. Musik, die über ein Jahrhundert gedauert und ihren Einfluß über die ganze Welt verbreitet hat, ja von der unsere moderne Kunst eigentlich abstammt. — Um nun wieder auf Corelli speciell zurückzukommen, so ist aus seinem Leben kein Umstand von einiger Bedeutung weiter anzuführen; es verfloß, die schon erwähnte Reise nach Neapel abgerechnet, ziemlich harmlos und gleichförmig im Hause des Kardinals Ottoboni, wo C. die Zierde aller Gesellschaften war. Er lebte äußerst bescheiden und mäßig, nur mit seiner Kunst und mit dem Sammeln von Gemälden beschäftigt, deren er, unterstützt durch seine Freunde Cignani und Carlo Maratti (die bekannten Maler), eine gute Zahl zusammenbrachte. Sein Tod erfolgte den 8. Jan. 1713; sein Vermögen, in ca. 38,000 Thalern bestehend, und seine Gemäldesammlung vermachte er seinem Wohlthäter und Protektor, dem Kardinal, der aber nur die Bilder behielt und das Geld an die Verwandten C's. vertheilte. Begraben wurde der große Künstler im Pantheon, der sogenannten Rotonda, (nach Anderen in der Kirche S. Lorenzo in Damaso) und über seinem Grabe wurde seine auf Kosten des Pfalzgrafen Philipp Wilhelm und unter Aufsicht des Kardinals Ottoboni verfertigte Büste aufgestellt, welche aber später in das Museo Capitolino versetzt wurde. — Seine authentischen Werke sind folgende: 1) die schon oben erwähnten Kirchensonaten, 12 an der Zahl, 1683 erschienen; 2) XII. Sonate da camera a tre, due Violini e Violono o Cembalo, Rom 1685; (eine in Amsterdam herausgekommene Auflage dieses Werkes führt den Titel: Balletti da Camera); 3) XII. Suonate a tre, due Violini e Violono o Arciliuto, col Basso per l'Organo, Bologna 1690; 4) XII. Suonate da camera a tre, due Violini e Violono o Cembalo, Bologna 1694; (eine in Amsterdam herausgekommene Ausgabe nennt diese Sonaten ebenfalls Balletti da Camera; 5) XII. Suonate a Violino e Violone, o Cembalo, parte prima; parte seconda, preludi, allemande, correnti, gighe, sarabande, gavotte e follia, Rom 1700; dies ist wohl C's. Meisterwerk, und ist vielfältig aufgelegt und arrangirt worden, u. A. von Geminiani unter dem Titel: Concerti grossi etc.; 6) Concerti grossi con due Violini e Violoncello di concertino obligati e due altri Violini, Viola e Basso di Concerto grosso ad arbitrio, che si potranno radoppiare, Rom 1712.

Corfe, Joseph, geb. zu Salisbury im J. 1740, kam als Chorknabe an die Kathedrale seiner Vaterstadt und studirte Musik unter Doktor Stephens. Im Jahre 1782 wurde er an der königl. Kapelle in London angestellt, und 10 Jahre darauf erhielt er den Organistenposten an der Kathedrale von Salisbury, den er aber im J. 1804 an seinen Sohn Arthur abtrat. Gest. ist er im J. 1820. (Kirchenmusiken, Treatise on singing etc., Treatise on thorough basse u. s. w.)

Corfe, Arthur Thomas, Sohn des Vorigen, geb. 1773 zu Salisbury, kam als Chorknabe an die Westminster-Abtei in London, und erhielt seine musikalische Erziehung von Doktor Cooke. Im Jahre 1804 erhielt er seines Vaters Stelle als Organist an der Kathedrale von Salisbury. (Kirchenstücke, einige Klaviersachen.)

Cor mixte, gemischtes oder vermischtes Horn, nennen die Franzosen eine Hornpartie, in welcher weder die höchsten, noch die tiefsten Töne, die man sonst dem Solo-Horn zumuthet, vorkommen.

Cornamusa, ist zunächst der ital. Name der Sackpfeife (s. d.); dann bezeichnete man auch damit in frühern Zeiten ein Blasinstrument von Holz, welches unten zugedeckt war, bei dem der Klang aber aus Seitenlöchern hervorging. Es wurde vermittels eines Rohres intonirt, an welchem aber eine besondere Kapsel mit einem Mundloche sich befand, in die der Wind eingeblasen wurde, der sich dann dem Rohre mittheilte. Die Anzahl der Tonlöcher belief sich auf 8, nämlich 6 für die drei mittelsten Finger beider Hände und 2 für die Daumen. Der Umfang des Instrumentes erstreckte sich bloß auf eine None und man bediente sich desselben in fünf verschiedenen Dimensionen; die größte Gattung ging vom großen F bis zum kleinen g, und die kleinste vom kleinen b bis zum zweigestrichenen c. Die Vereinigung mehrerer solcher Gattungen soll eine ganz artige harmonische Musik ergeben haben.

Cornamuti torti oder **storti,** s. Krummhorn.

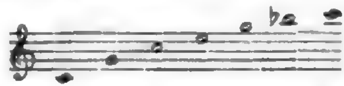
Cornega, Nina, eine vorzügliche Altistin, geb. im J. 1795 und hauptsächlich durch Salieri's Unterricht gebildet. Sie sang viel in Italien, namentlich in Neapel, ging dann auch nach London, und machte Kunstreisen durch Deutschland. Augenblicklich lebt sie, wenn wir recht vernehmen, in Pesth, wo sie sich viel mit Gesangunterricht beschäftigt hat.

Cornet, Julius, geb. 1792 zu Santo-Candido in Tyrol, war einer der vortrefflichsten deutschen Heldentenore neuerer Zeit, mit wunderschön gebildeter kräftiger Stimme und ausgezeichneter Aktion begabt. Er studirte anfangs zu Wien die Rechte, ging aber von unüberwindlicher Liebe zur Kunst getrieben, auf's Theater. Nachdem er an verschiedenen deutschen Theatern gesungen hatte, war er eine längere Zeit in Hamburg, von wo aus er viele Reisen nach Dänemark, Schweden, Holland und Frankreich machte, und in den dreißiger Jahren gehörte er zu den Zierden des Braunschweiger Theaters. Augenblicklich ist er mit der artistischen Leitung des Kärnthnerthor-Theaters in Wien betraut. — Auch seine Frau, Franziska, geb. zu Kiel im J. 1802, war eine gute Sängerin, wenn auch nicht eigentlich mit hervorragenden Mitteln begabt. Diese ersetzte sie aber durch eine vortreffliche Schule und durch ein vollkommen musikalisches Wesen. Sie war mit ihrem Manne in Hamburg engagirt, und lebte später, nachdem sie sich von der Bühne zurückgezogen, daselbst als Gesanglehrerin.

Digitized by Google

Cornet, Severin, ein Contrapunktist, geb. zu Valenciennes um 1540, studirte die Musik in Italien und wurde im J. 1578 Singmeister der Chorknaben an der Kathedrale zu Antwerpen. Man kennt von ihm folgende Compositionen: Chansons françaises à cinq, six et huit parties, Antwerpen 1581; Madrigali a 5, 6, 7 e 8 voci, ebendaselbst 1581; Cantiones musicae, 5, 6, 7 et 8 vocum, ebendaselbst aus demselben Jahre; Motetti a 5, 6, 7 e 8 voci, Antwerpen 1582.

Cornet, ital. Cornetto, ein Messingblasinstrument aus dem Geschlecht der Trompeten, das besonders bei der Militairmusik gebraucht wird. Sein Ton ähnelt dem eines Hornes in einer höhern Stimmung. Seine brauchbaren Naturtöne sind:



Die letzten beiden Töne sind sehr schwer herauszubringen, eben so ist auch das kleine c, welches noch anzugeben ist, kein Ton von guter Wirkung. Wie bei den Hörnern und Trompeten sind durch die sogenannten Bogen auch auf dem Cornet verschiedene Stimmungen zu erreichen, und man benutzt am häufigsten die C-, As- und B-Stimmung. Notirt wird beim Cornet wie bei den Hörnern und Trompeten in C dur, welche Tonart eben die aufgesetzten Bogen transponiren. — Noch gebräuchlicher, namentlich in Frankreich, vorzüglich bei Tanzmusik, sind die Cornets mit Ventilen — Cornets à piston — welche die vollkommene chromatische Scala ermöglichen. Es giebt Cornets à piston in den Stimmungen D, Es, E, F, G, As, A, B und C. In der letzteren, höchsten Stimmung ist das Instrument etwas hart; den besten Klang geben die Stimmungen A, As, B und G. Die brauchbarsten Töne des Cornet à piston liegen in dem Umfange:

Diese Tonreihe, von der C-Stimmung hergenommen, transponirt sich natürlich je nach den übrigen angegebenen Stimmungen.

Cornett, s. Cornetto.

Cornettbaß, s. Cornettflöte.

Cornett-Echo, auch Fernwerk genannt, ist eine in einer Verspundung und im Hintergrunde der Orgel befindliche Cornettstimme (s. Cornetto), welche ein piano oder eine Art Echo hervorzubringen bestimmt ist. Die Herstellung eines solchen Fernwerks ist kostspielig, da es eine eigene Windlade und überhaupt einen eigenen Mechanismus erfordert.

Cornettflöte, auch Litice genannt, ist eine Zungenstimme in der Orgel, die wie das Cornett (s. Cornetto) den Ton eines Zinkens nachahmen soll. Sie ist mit weiten Schallbechern versehen, die unten zugespitzt sind, und dann cylinderförmig auslaufen. Da man sie zumeist nur im Pedal anbringt, so wird sie auch Cornettbaß genannt.

Cornetti, Paolo, Kapellmeister an Sto. Spirito in Ferrara, geb. zu Rom im

Anfange des 17. Jahrh. Man kennt von ihm: Sacrae cantiones 1, 2 et 3 vocibus concertatae, Antwerpen 1645.

Cornettino, ein kleiner Zinken.

Cornétto, auf deutsch Cornett, s. zunächst Zinken und Cornet; dann bedeutet es auch eine Orgelstimme, in Frankreich gegen Ende des 17. Jahrh. erfunden, die den Ton eines Zinkens nachahmen soll; sie ist eine der zweckmäßigsten Füllstimmen und brauchbarsten Mixturen, und zeichnet sich durch weite Mensur, engen Aufschnitt und starke Intonation aus.

Cornetto muto, der ital. Name eines veralteten Zinkens von schwachem Tone, bei welchem das Mundstück gleich angedreht war, und nicht erst besonders aufgesetzt wurde.

Cornetto torto, der ital. Name eines ehedem gebräuchlich gewesenen krummen Zinkens, der um eine Quinte tiefer stand als der gewöhnliche Zinken.

Cornett-Ton, s. Chorton.

Corno, der ital. Name für Horn, s. d.

Corno bassetto oder **di bassetto**, s. Bassethorn.

Corno di Caccia, (spr. — Katscha), ital. Name für Jagd- oder Waldhorn.

Corno inglése, der ital. Name für das englische Horn, s. d.

Coro, s. Chor.

Cor omnitonique, (spr. — — tonik'), alltöniges, mit allen Tönen versehenes Horn, ein vom Instrumentenmacher Sax erfundenes Horn, das nach Art des Cor à pistons der Unvollkommenheit des gewöhnlichen Horns abhilft und die vollständige Scala hergiebt.

Coróna, (Krone), nennen die Italiener das Zeichen der Fermate, s. d.

Corosa, s. unter Taktstrich.

Corps de voix, (spr. Kohr de woah), nennen die Franzosen die Fülle, das Volumen des Tones bei einer menschlichen Stimme.

Corpus, (Körper), nennen die Instrumentenmacher den Kasten bei Klavier-, Geigen- und Lauteninstrumenten.

Corradini, Nicolo, Organist und Kapellmeister an der Hauptkirche in Cremona, geb. zu Bergamo am Ende des 16. Jahrh. Zu Venedig ist im J. 1624 eine Sammlung Canzoni zu 4 Stimmen von seiner Composition herausgekommen; auch findet man einige Stücke von ihm in Bergameno's Parnassus musicus. Noch ist zu bemerken, daß Corradini auch Kapellmeister an der Akademie der Animosi zu Cremona war.

Correa, Henrique Carlos, Kapellmeister an der Kathedrale von Coimbra, geb. zu Lissabon den 10. Febr. 1680, hat viele Messen, Motetten, Responsorien, Miserere's u. s. w. geschrieben, die in Machado's Bibl. Lusitana als Manuscripte angegeben werden.

Correa, Lorenza, eine gute Sängerin, geb. zu Lissabon im J. 1771, hatte den Castraten Marinelli zum Gesanglehrer, und debutirte im J. 1790 auf dem Theater in Madrid mit großem Erfolge. Zwei Jahre darauf ging sie nach Italien, trat zuerst in Venedig auf und sang dann nach und nach an allen bedeutenden ital. Theatern, namentlich längere Zeit in Neapel auf dem San Carlo-Theater. Im J.

1810 sang sie auch in Paris, aber ihre Stimme hatte schon zu bedeutend verloren, als daß sie noch hätte Succeß haben können; bald nach dem letzterwähnten Zeitpunkte zog sie sich von der Bühne zurück. In ihrer guten Zeit wurden ihre Stimme und Methode gleich sehr bewundert.

Correa, Manoel, ein portugiesischer Carmelitermönch, geb. zu Lissabon zu Ende des 16. Jahrh., war im J. 1625 Kapellmeister an der Kirche der heiligen Katharina, und hat Kirchenstücke verfaßt, darunter eine Motette „Adjuva nos Deus", fünfstimmig, die sich als Manuscript auf der königl. portugiesischen Bibliothek befindet. — Ein anderer Manoel C., um dieselbe Zeit wie der Erstgenannte in Lissabon geb., war Kapellan an der Kathedrale in Sevilla im J. 1625 und hat ebenfalls Kirchensachen componirt, die sich auf der Lissaboner Bibliothek befinden sollen.

Correctorium, s. Stimmhorn.

Correpetitor, frz. Correpetiteur, (spr. Korrepetitöhr), heißt an Theatern derjenige Musiker, welcher den Sängern und Sängerinnen ihre Partien einstudirt, oder die Ballet-Tänzer mit der Musik zu ihren Produktionen vertraut macht.

Corrette, Michel, geb. zu Saint-Germain, war in der zweiten Hälfte des vor. Jahrh. Organist am Jesuiten-Collegium in Paris, auch Ritter des Christus-Ordens und Organist des Herzogs von Angoulème. Als enthusiastischer Verehrer Lulli's und Campra's gab er in seinem Hause Concerte, wo die Compositionen dieser Meister nebst seinen eigenen aufgeführt wurden. Später eröffnete er auch eine Musikschule, für die er mehrere Elementarwerke schrieb; es ist aber nichts Bedeutendes aus diesem Institut hervorgegangen. (Cantaten, betitelt les Soirées de la ville für eine Singstimme mit einem Basso continuo für Klavier; Schulen für Klavier, Harfe, Flöte, Viola, Gesang, Violine und Violoncello, Alles in der Zeit von 1771 bis 1783 erschienen.) — Sein Sohn, ebenfalls Michel mit Vornamen, war Organist an der Kirche des Temple und hat im J. 1786 Orgelstücke herausgegeben.

Corri, Domenico, geb. zu Neapel im J. 1744, war ein Schüler Porpora's von 1763 bis zum Tode dieses Meisters im J. 1767. Im J. 1774 begab er sich nach London und ließ noch in demselben Jahre eine Oper: Alessandro nell' Indie, aufführen, die aber nur geringen Erfolg hatte; später schrieb er noch eine englische Oper: the Traveller, die besser gefiel. Sonst war seine Hauptbeschäftigung der Gesangunterricht, und 1797 errichtete er auch in Gemeinschaft mit dem berühmten Klavierspieler Dussek (der auch C.'s Tochter zur Frau nahm) eine Musikalienhandlung, die aber nicht sehr in Schwung kam und darum bald einging. Wann Corri gestorben ist, können wir nicht angeben, im J. 1826 war er aber noch am Leben. Componirt hat er außer den schon genannten Opern, Lieder und Gesänge für eine und mehrere Singstimmen, Klaviersachen; dann sind auch einige Elementarwerke, z. B. eine Gesang- und eine Pianoforteschule von ihm vorhanden. — Einer seiner Söhne ließ sich im J. 1793 als Musiklehrer in Edinburg nieder, und dessen Tochter ist die Folgende:

Corri-Paltoni, Fanny, geb. zu Edinburg im J. 1795. Ihren ersten musikalischen Unterricht erhielt sie von ihrem Vater, und später wurde sie Schülerin der berühmten Catalani, welche auf ihren klangvollen Mezzosopran aufmerksam geworden war, und sie auch auf ihren Reisen in den Jahren 1815—16 mitnahm. Sie hatte

bei ihrem Auftreten zu dieser Zeit nur geringen Erfolg, und man beklagte sich namentlich über die Kälte ihres Vortrags; dies war auch der Fall, als sie im Jahre 1823 in Strasburg, Frankfurt a. M., München u. s. w. sang. Günstiger gestaltete sich das Urtheil über sie von Italien aus, wo sie den mittelmäßigen Sänger Paltoni geheirathet hatte, und u. A. 1825 in Bologna sang. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie durch ihren Aufenthalt in Italien sehr gewonnen hat, denn sie sang in Madrid im J. 1827 und in Mailand sogar neben Lablache im J. 1828 mit großem Erfolg, ebenso wie sie auch in Wien im J. 1827 allgemein befriedigte. In Leipzig gab sie im J. 1830 einige Concerte, und gefiel auch da ungemein. Was nach dieser Zeit aus ihr geworden, können wir nicht sagen, Einige sagen, daß sie nach Rußland gegangen, Andere behaupten, daß sie in England und Italien ihre künstlerische Laufbahn fortgesetzt habe.

Corsi, Giacomo, ein florentinischer Edelmann, geb. um 1560, ein eifriger Beförderer der Poesie und Musik, und selbst in diesen Künsten wohlbewandert. Im Bunde mit Giov. Bardi, Grafen von Vernio, Galilei, Rinuccini, Peri, Cavaliere, Caccini u. s. w., nahm er an den Bestrebungen Theil, die Musik aus den Fesseln des madrigalesken Styls zu befreien, und das monodische Element mehr zur Geltung zu bringen, — Bestrebungen, die bald zum musikalischen Drama, zur Oper, führten. In seinem Hause war es auch, wo nach Bardi's Weggange nach Rom, die Bekenner der „neuen Musik" zusammenkamen, und wo die Versuche im Opernstyl — die Pastorales Dafne und Euridice von Caccini und Peri — in den Jahren 1594 und 1600 aufgeführt wurden.

Corsi, Bernardo, ein Componist zu Cremona, hat im J. 1617 zu Venedig fünfstimmige Psalmen und achtstimmige Litaneien, Antiphonen und Motetten erscheinen lassen. — Ein anderer C., Giuseppe, war im J. 1667 Kapellmeister an Sta. Maria Maggiore in Rom, und man kennt von ihm zwei-, drei- und vierstimmige Motetten, ein fünfstimmiges Miserere, und auch neunstimmige Motetten. Baini hat in seiner Aufzählung der Kapellmeister an genannter Kirche (Memor. stor. crit. di Pierl. da Palestrina) den C. ausgelassen.

Corteccia, (spr. Kortetscha), Francesco, Kanonikus an S. Lorenzo in Florenz und Kapellmeister des Cosmus von Medicis im J. 1538, hat herausgegeben: Madrigali a quattro voci, 2 Bücher, Venedig 1545 und 1547; Responsoria et lectiones hebdomadae sanctae, ebenfalls in Venedig gedruckt. Burney besaß eine Motette von C., worin er eben nichts fand, was den großen Ruf, den der genannte Componist zu seiner Zeit genoß, rechtfertigte. Negri (Scrittori fiorent.) giebt als das Todesjahr C's. 1571 an.

Cortellini, Camillo, mit dem Beinamen Il Violino, wegen seines großen Geigentalentes, lebte zu Anfang des 17. Jahrh. zu Bologna, und hat sich als Kirchencomponist durch Messen, Psalmen u. s. w. (mit und ohne Instrumentalbegleitung) bekannt gemacht.

Cortona, Antonio, ein Operncomponist, geb. zu Venedig am Anfang des 18. Jahrh., von dem im Jahre 1726 die Oper Amor indovino, und im Jahre 1728 Marianne aufgeführt worden ist. Er soll auch als Orgelspieler in Italien einen Namen gehabt haben.

Digitized by Google

Cosimi, Nicolo, ein Violinvirtuos, geb. zu Rom im J. 1660, ging 1702 nach London und gab daselbst im J. 1706 zwölf Violin-Solo's heraus. Im J. 1720 kehrte er wieder nach seiner Vaterstadt zurück, und starb daselbst im J. 1724. Nach Burney war C's. Violine die schönste die es geben konnte, und sie wurde von Corbett (s. d.), der sie an sich gebracht hatte, in England um einen hohen Preis verkauft.

Cosmas, Hierosolymitanus, Bischof zu Majuma, lebte um 730, und wird als Erfinder von Tonzeichen genannt, mit denen er den Choralgesang und dessen Intervalle notirte. Auch mehrere Hymnen soll er componirt haben, von denen aber keine Spur mehr vorhanden ist.

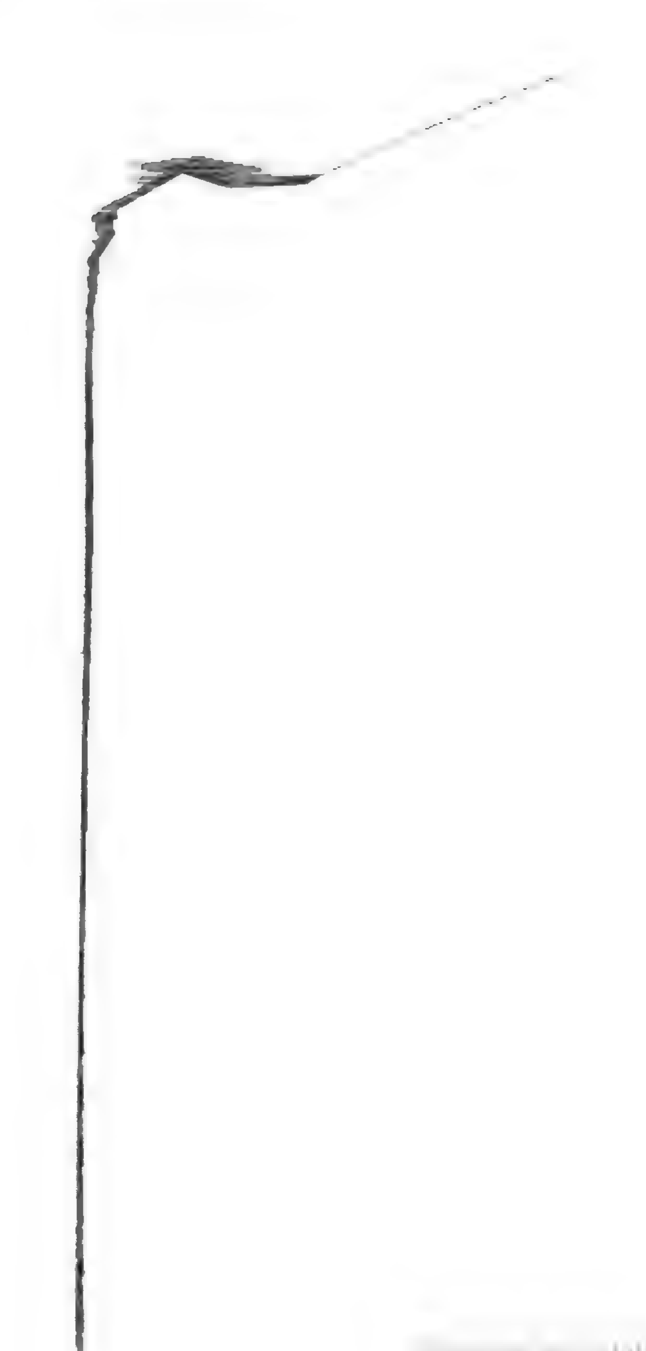
Cossa, Vincenzo, geb. zu Perugia am Anfang des 16. Jahrh., hat zu Venedig im J. 1569 vierstimmige Madrigalen drucken lassen; eine Sammlung dreistimmiger Canzonetten hat sein Landsmann Christoforo Lauro nach seinem Tode herausgegeben.

Cosset, (spr. Kosseh), François, um die Mitte des 17. Jahrh. Musikmeister an der Metropolitankirche in Rheims, hat in dem Zeitraume von 1659—82 viele Messen in den Druck gegeben, deren exacte Titel man in Fétis Biographie universelle nachlesen möge.

Cossmann, Bernhard, einer der vorzüglichsten Violoncellvirtuosen unserer Zeit, geb. zu Dessau den 17. Mai 1822. Den ersten Unterricht erhielt er in seiner Vaterstadt vom Kammermusikus (jetzt Concertmeister) Drechsler, und legte hier den solidesten Grund zu seinen ferneren Studien, die er von seinem 15. bis 18. Jahre bei Theodor Müller in Braunschweig, und 1840 noch auf ein halbes Jahr bei Kummer in Dresden machte. Im Herbst des Jahres 1840 ging er nach Paris, wo er am Orchester der italienischen Oper eine Anstellung fand und überhaupt bis zum J. 1846 blieb, die rühmendste Anerkennung bei allen Gelegenheiten findend, wo er sein Talent producirte. Nach Deutschland zurückgekehrt, concertirte er im J. 1846 in Baden, Berlin, Leipzig, Bremen, Braunschweig u. s. w.; 1847—48 war er am Gewandhaus-Concert in Leipzig als Solospieler engagirt und trieb noch Compositions-Studien bei Hauptmann. 1849 begab er sich nach England, trat während der Saison in London in mehreren Concerten auf, und spielte auch in Windsor vor der Königin, sowie in Dublin in der philharmonischen Gesellschaft. Im Winter desselben Jahres war er wieder in Paris, und gab dort im Verein mit dem Violinspieler Joachim Kammermusik-Soireen im Erard'schen Salon. Von Paris aus kam er durch Liszt im J. 1850 nach Weimar, wo er als großherzogl. Kammervirtuos auch jetzt noch lebt. — Sein Spiel charakterisirt sich durch einen schönen, singenden Ton, große Correctheit, Sicherheit und feinen Geschmack. — Componirt hat er für sein Instrument mehreres; es ist aber noch nichts davon veröffentlicht. Uns speciell ist von seinen Sachen nur eine Fantasie über Motive aus dem Freischütz und eine über Wilhelm Tell von Rossini bekannt.

Cossoni, Carlo Donato, Organist an der Kirche S. Petronio in Bologna, hat in den Jahren 1667 und 68 in genannter Stadt Psalmen zu 8 Stimmen und Psalmen zu 5 Stimmen mit Instrumentalbegleitung herausgegeben.

Costa. Dieses Namens hat es mehrere portugiesische Tonkünstler gegeben, die wahrscheinlich zu einer Familie gehören: 1) Alfonso Vaz da C., zu Ende des 16. Jahrh. geb., ging in seiner Jugend nach Rom und studirte daselbst Gesang und



Composition unter den bedeutendsten Meistern. Nach Beendigung seiner Studien wurde er Kapellmeister zu Badajoz, und später zu Avila. Zahlreiche Compositionen von ihm befinden sich als Manuscripte auf der Lissaboner Bibliothek. — 2) Andrea da C., geb. zu Lissabon, trat noch sehr jung in den Dreifaltigkeits-Orden (im Jahre 1650) und wurde in der Kapelle der Könige Alfons VI. und Pedro II. von Portugal angestellt. Er starb den 6. Juli 1685 in noch nicht sehr vorgerücktem Alter und hinterließ den Ruf eines sehr geschickten Harfenspielers und Kirchencomponisten. Kirchenstücke der verschiedensten Art von ihm befinden sich ebenfalls auf der Lissaboner Bibliothek. — 3) Francisco da C., gest. zu Lissabon im J. 1667, hat nach Machado (Bibl. Lus. Bd. IV. pag. 181) Compositionen im Manuscript hinterlassen, die ihn als vortrefflichen Musiker bekunden. — 4) Francisco da Costa e Sylva, Kanonikus und Kapellmeister an der Kathedrale zu Lissabon, starb in dieser Stadt den 11. Mai 1727, und sind von ihm viele Kirchensachen mit und ohne Instrumentalbegleitung vorhanden. — Victorin Josef da C., ein musikalischer Schriftsteller, der um die Mitte des 18. Jahrh. lebte, hat einen Traktat über den Cantus planus hinterlassen, der den Titel führt: Arte de Canto chaõ para uso dos principiantes, Lissabon 1737.

Costa, Abbate, ein geborner Portugiese, wird von Burney als ein Guitarren-Virtuos gerühmt, den er 1772 in Wien fand, und den er zugleich als originellen Musiker schildert. — Eines geschickten Guitarristen Costa wurde auch im J. 1820 von Wien aus Erwähnung gethan.

Costa, Geronimo Maria, ein ital. Operncomponist um 1650, von dem die Opern Ariodante und gl' Incanti d'Ismeno angeführt werden; auch als Kirchencomponist wird er genannt.

Costa, Giovanni Paolo, zu Ende des 16. Jahrh. in Genua geboren, war Kapellmeister in Treviso und hat in den Druck gegeben: ein Buch zwei-, drei- und vierstimmiger, und 2 Bücher fünfstimmiger Madrigalen.

Costa, Lelio, geb. zu Anfang des 17. Jahrh., war im J. 1655 der geschickteste Harfenspieler in ganz Italien.

Costa, Michele, geb. zu Anfang unsers Jahrh. in Neapel, lebt schon seit längerer Zeit in London und genießt daselbst wie in ganz England den Ruf eines ausgezeichneten Dirigenten. Als solcher fungirt er bei der italienischen Oper, bei den Oratorien-Concerten in Exeter-Hall und überhaupt bei allen großen musikalischen Aufführungen in den englischen Provinzstädten. Er hat mehrere Opern componirt, von denen Malek Adel einigen Erfolg hatte, und in neuester Zeit hat ein Oratorium von ihm — Eli betitelt — viel Glück gemacht.

Costantini, Alessandro, geb. zu Rom und daselbst in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. lebend, hat im J. 1616 in Rom ein-, zwei- und dreistimmige Motetten mit Orgelbegleitung herausgegeben; ferner findet man mehrere Stücke von ihm in einer Sammlung, von der im folgenden Artikel die Rede sein wird.

Costantini, Fabio, ein Componist aus der römischen Schule, war erst Kapellmeister an der Brüderschaft des Rosenkranzes zu Ancona, und dann Kapellmeister an der Kathedrale von Orvieto. Geb. ist er zu Rom um 1570, und hat in derselben Stadt im J. 1614 eine Sammlung achtstimmiger Motetten von den berühmtesten

Digitized by Google

Meistern seiner Zeit verfaßt, herausgegeben, unter dem Titel: **Selectae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae, etc.** Man findet darin Stücke von dem obigen Costantini und dem Herausgeber selbst, von Palestrina, Nanini, Anerio, Crivelli, Santini, Marenzio u. s. w. Außerdem sind von C. auch in den Jahren 1596 und 1618 Motetten, Psalmen und Magnifikate zu 8 Stimmen herausgekommen.

Costanzi, Giovanni, auch bekannt unter dem Namen Gioanino di Roma, weil er in Rom geboren, war erst im Dienste des Kardinals Ottoboni, Neffen des Papstes Alexander VII. und wurde im J. 1755 Kapellmeister an S. Pietro im Vatican, welche Stelle er bis an seinen Tod, den 5. März 1778 inne hatte. In der päpstlichen Kapelle werden sechzehnstimmige Motetten (zu 4 Chören) von ihm aufbewahrt, außerdem hat er noch viele andere Kirchenstücke verschiedener Art und auch eine Oper Carlo Magno componirt, die im J. 1729 in Rom aufgeführt wurde.

Cotillon, (spr. Kotiljong), zu Deutsch eigentlich: der Unterrock, ein Gesellschaftstanz, der mit einer großen Ronde beginnt und schließt, und aus mehreren Figuren (Touren) — nach Art der Contretanz-Figuren, aber nach keiner so festen Norm und mehr dem Geschmack des resp. Arrangeurs überlassen — zusammengesetzt ist. Die Auflösung dieser Figuren geschieht, indem die Paare im Walzer, Galopp, in der Polka u. s. w. herumtanzen. Der C. beschließt gewöhnlich den ganzen Ball, und in ihm culminirt so zu sagen noch einmal die ganze Tanzwuth der Gesellschaft. Die verschiedenen Touren, die zumeist mehr als eine Art von Gesellschaftsspielen eingerichtet sind, geben viel Abwechslung, lassen aber den C. auch sehr lange dauern. Zu Ludwig's XIV. Zeit soll der C. ein einfacher Tanz — in der Art eines Branle — gewesen sein, mit dem die Bälle eröffnet wurden.

Cottonius, Johannes, ein alter musikalischer Schriftsteller, von dem uns ein Traktat in 27 Kapiteln erhalten ist, den der Fürstabt Gerbert in seine Scriptores ecclesiastici, Bd. II. Seite 230 aufgenommen hat. In dem Zueignungs-Prolog an den englischen Bischof Fulgentius gebraucht C. von sich den Ausdruck „Knecht der Knechte Gottes", und Einige haben daraus schließen wollen, daß hinter dem Namen Johannes C. sich der eines Papstes Johann verberge, aber Gerbert conjecturirt mit mehr Wahrscheinlichkeit, daß Johannes C. eine und dieselbe Person mit dem Joannes Scholasticus ist, der in der Abtei St. Matthias in Trier Mönch war, und um's J. 1047 lebte. Doch sei dem wie ihm wolle: so viel ist gewiß, daß C. nach Guido von Arezzo schrieb; denn er untersucht in einem Kapitel seines Traktates die Nützlichkeit der Guidoni'schen Solmisations-Methode.

Cotumacci, (spr. Kotumatschi), Carlo, nicht Contumacci wie Einige, z. B. Lichtenthal schreiben, geb. zu Neapel im J. 1698, Schüler des Alessandro Scarlatti, und Nachfolger des Durante als Kapellmeister am Conservatorium S. Onofrio. Er wird als ein guter Orgelspieler und Kirchencomponist gerühmt, hat auch zwei theoretische Werke verfaßt, — **Regole dell' accompagnamento** und **Trattato di Contrappunto**, — welche aber beide Manuscript geblieben sind. Aus dem erstern Werke hat Choron in seinen Principes de composition des écoles d'Italie Beispiele mitgetheilt. C. ist in Neapel im J. 1765 (nach Anderen 1778) gestorben.

Couac, (spr. Kuak), nennen die Franzosen das Umschlagen, Kicksen des Tones bei der Oboe.

Coucy, Regnault de, (spr. Kuhßi, Renjoh), bekannt unter dem Namen „der Castellan (Schloßhauptmann) von Coucy," ein berühmter Troubadour des 12. Jahrhunderts. La Borde und einige andere Geschichtschreiber nennen ihn Raoul de Coucy, und der erstere (La Borde) setzt die Zeit seiner Geburt um 1167 und sagt auch außerdem, daß der Castellan erst Geistlicher gewesen sei, ehe er das Waffenhandwerk ergriffen. Francisque Michel aber in seinem Essai sur la vie et les chansons du Châtelain de Coucy, beweist, gestützt auf das Gedicht: Li Roumans dou Chastelain de Coucy et de la Dame de Fayel, (um 1228 verfaßt), daß hier eine Verwechslung stattgefunden, und daß der Castellan Regnault und nicht Raoul geheißen hat, ferner, daß er im J. 1190 das Kreuz genommen hat, und mit Richard Löwenherz nach dem heiligen Lande gezogen ist, woselbst er im Kampfe gegen die Sarazenen im J. 1192 seinen Tod fand. — Eine alte Chronik (1380 geschrieben) erzählt, daß Regnault de Coucy in die Frau des Sieur von Fayel, Gabriele de Levergies (fälschlich öfter Vergy genannt), heftig verliebt war. Lange wollte die Dame den leidenschaftlichen Werbungen Regnault's kein Gehör geben, und vergebens verschwendete er an ihre Sprödigkeit die feurigsten Liebeslieder; endlich aber vermochte sie nicht länger zu widerstehen, und in geheimen Zusammenkünften genossen Beide die Wonnen der Liebe. Das Gelübde, an dem Kreuzzuge unter Richard Löwenherz Theil zu nehmen, riß ihn aus den Armen der Geliebten, und er folgte den Schaaren, die zur Befreiung des heiligen Landes von den Ungläubigen über's Meer zogen. Zum Tode getroffen sank er unter den Mauern von Acre, und noch im Sterben der Geliebten denkend, befahl er seinem treuen Knappen, nach seinem Dahinscheiden sein Herz ihr als Angedenken zu überbringen. Eben im Begriff, das Vermächtniß der Dame von Fayel zu übergeben, wurde der Knappe von deren Gemahl überrascht, der durch listiges Ausforschen den Zweck der Sendung herausbrachte, dem Knappen die Kapsel, worin sich des Liebenden Herz befand, abnahm und in eifersüchtiger Wuth seine Gemahlin grausam zu strafen beschloß. Er ließ nämlich von seinem Koch das Herz als Speise zubereiten, und setzte es der nichts ahnenden Gabriele vor; nachdem diese davon gegessen und auf Anfragen des Gatten die Speise köstlich gefunden hatte, sagte er ihr mit tückischer Freude, was sie eigentlich verzehrt habe. Fortan nahm sie keine Speise mehr zu sich und starb nach einigen Tagen in bitterem Harme. — Auf der Pariser Bibliothek befinden sich unter den Manuscripten 24 Chansons mit ihren Melodien vom Castellan von Coucy, einige davon hat La Borde in seinem Essai sur la musique und in den Mémoires historiques sur Raoul de Coucy in moderne Notation gebracht, doch ist dies in ziemlich fehlerhafter und willkürlicher Weise geschehen, und man muß Perne's Notirungen vorziehen, welche sich als Anhang in den Chansons du Châtelain de Coucy etc. von Francisque Michel herausgegeben, befinden, wenn man auch zugeben muß, daß die Klavierbegleitung, welche Perne hinzugefügt hat, die Sachen unnöthig modernisiren. Außer den schon angeführten Schriften sehe man über den Castellan von Coucy auch noch: de Bellay's Mémoires historiqués sur la maison de Coucy et la Dame de Fayel, Paris 1770, und Crapelet's Histoire de Châtelain de Coucy etc., Paris 1829.

Coulé, (spr. Kuhleh), s. Schleifer; dann gebrauchen die Franzosen das Wort auch zuweilen für das Legato, Binden im Vortrag einer Tonreihe.

Country-dance, s. Contretanz und Englischer Tanz.

Coup d'archet, (spr. Ku darscheh), die französische Benennung für Bogenstrich, s. Bogenführung.

Couperin, (spr. Kupereng), der Name einer französischen Tonkünstlerfamilie, die beinahe zweihundert Jahre lang ihrem Vaterlande zur Zierde und zum Ruhme gereicht hat. Sie stammt aus Chaume in Brie, wo namentlich die drei Brüder Louis, François und Charles C. geboren sind, über die wir in Folgendem, ihre Descendenten gleich mit anschließend, einige Nachrichten geben wollen. 1) Louis C., geb. im J. 1630, kam sehr jung nach Paris und wurde zum Organisten an St. Gervais und an der königl. Kapelle ernannt; eben so geschätzt wie als Klavier- und Orgelspieler war er als Virtuos auf der Viola, und Ludwig XIII. schuf eigens für ihn eine Stelle als Kammervirtuos. Er starb schon im J. 1665 ohne Kinder zu hinterlassen. Von seinen Compositionen sind nur 3 Hefte Klavier-Suiten im Manuscript noch vorhanden. — François C., geb. zu Chaume im J. 1631, erhielt musikalischen Unterricht von seinem Verwandten Chambonnières, und war in Paris von 1679—98 Organist an St. Gervais, nebenbei auch geschätzter Klavierlehrer. Er war ein kleiner, lebhafter Mann, und dem Weine sehr ergeben. Gestorben ist er in seinem 70. Jahre, nachdem er, von einem Wagen umgefahren, sich den Kopf zerschmettert hatte. Man kennt von ihm ein Heft Orgelstücke unter dem Titel: Pièces d'orgue consistantes en deux messes, l'une à l'usage ordinaire des paroisses pour les festes solennelles, l'autre propre pour les couvens de religieux et religieuses; diese Sachen sind, wenn auch nicht bedeutend in der Erfindung, doch rein geschrieben und gut gearbeitet. Seine Kinder waren A) Louise C., geb. in Paris im J. 1674, eine geschmackvolle Sängerin und vortreffliche Klavierspielerin. Sie war 30 Jahre lang bei der Musik des Königs angestellt, und starb zu Versailles im J. 1728; B) Nicolas C., geb. zu Paris im Jahre 1680, Kammermusikus beim Grafen von Toulouse und lange Zeit Organist an St. Gervais. Er starb im J. 1748 und hinterließ einen Sohn, Armand Louis C., geb. zu Paris den 11. Jan. 1721, ein bedeutender Orgelspieler, aber kalter, wenn auch correcter Componist von Klaviersachen und Kirchenstücken. Er starb im J. 1789, nachdem er an vielen Pariser Kirchen Organist gewesen war. Seine Frau, eine Tochter des berühmten Klavierbauers Blanchet, war ebenfalls eine vortreffliche Klavier- und Orgelspielerin, und mit ihr hatte er 3 Kinder: a) Antoinette Victoire C., die im J. 1810 noch in Tours lebte, wohin sie sich verheirathet hatte, und eine gute Orgel- und Harfenspielerin war; b) Pierre Louis C., unterstützte seinen Vater bei seinen verschiedenen Organistenämtern und war auch guter Klavier- und Harfenspieler. Seine Gesundheit war aber leider so schwach, daß er sich nur wenig mit Composition befassen konnte, zu der er viel Talent hatte; einige Motetten von ihm sind mit Erfolg aufgeführt worden, und ein Heft Variationen (über die Romanze aus Nina) ist das Einzige, was von seinen Klaviersachen gestochen ist. Er starb in sehr jungen Jahren im J. 1789; c) Gervais François C., der letzte Sprößling der Couperins, lebte noch im J. 1815 und hatte die Stellen seines Vaters inne,

trotzdem daß er nur ein mittelmäßiger Orgelspieler war. Ueberhaupt ist er wohl der wenigst Bedeutende aus der großen Familie, denn auch als Komponist ist er nur schwach, wie seine Sonaten, Capricen, Variationen, Potpourri's für Pianoforte und seine Romanzen beweisen. 3) Charles C., der jüngste der zu Anfang des Artikels erwähnten 3 Brüder, geb. zu Chaume im J. 1632, kam sehr jung nach Paris und folgte seinem ältern Bruder als Organist an St. Gervais, starb aber schon im J. 1669. Als Orgelspieler reihet er sich seinen beiden Brüdern würdig an. Sein Sohn, François C., war der bedeutendste aller Couperins, und seine Landsleute nannten ihn auch den „Großen." Er ward im J. 1668 in Paris geboren, und war erst ein Jahr alt, als er seinen Vater verlor. Seinen ersten Unterricht erhielt er vom Organisten Tolin, und seine Fortschritte waren die bewundernswerthesten. Im J. 1696 wurde er Organist an St. Gervais, und 1701 Klavierspieler bei der Kammermusik des Königs und Organist an dessen Kapelle. Gestorben ist er im J. 1733. — Seine Kompositionen, namentlich die Klaviersachen, stechen ganz merkwürdig ab gegen die Geschmacklosigkeit und Unbehülflichkeit der Productionen der meisten damaligen französischen Tonsetzer, und selbst unser Joh. Seb. Bach achtete sie hoch, ja nahm sogar Vieles von den Bezeichnungen der Spielmanieren an, die C. in seinen Sachen eingeführt hatte. Zu nennen sind von den erwähnten Klaviersachen u. A. fünf Bücher Suiten, in denen viel Schönes ist; auch hat er eine Art Schule des Klavierspiels verfaßt unter dem Titel l'Art de toucher le Clavecin, y compris 8 Preludes. Sonst hat er auch noch Concerte für verschiedene Instrumente, Trio's, Kirchenstücke und Cantaten für eine Singstimme componirt. — Seine Töchter Marie Anne und Marguerite Antoinette waren ebenfalls vortreffliche Klavier- und Orgelspielerinnen; die Erstere nahm den Schleier und wurde Organistin in der Abtei von Montbuisson; die Andere wurde als Klavierspielerin bei der Kammermusik des Königs angestellt, eine Charge, die vor ihr nur von Personen männlichen Geschlechts bekleidet worden war.

Coupiren, abschneiden, abkürzen, bedeutet in einem Musikstück, besonders in einer Fuge, daß das Hauptthema im Verlaufe der Durchführung nicht in seiner ganzen Ausdehnung verarbeitet wird, sondern daß nur einige Takte aus demselben, oder gar nur eine Figur zum Fortspinnen benutzt werden. Dann wird auch wohl C. für das Abstoßen (s. d.) der Töne zuweilen gebraucht.

Couplet, (spr. Kupleh), ist der französische Name (aber auch im Deutschen gäng und gäbe geworden) für jede Strophe eines komischen Liedes, die zumeist mit einem pikanten, witzigen Refrain endet. Man nennt auch die Lieder selbst, die in einem Vaudeville oder einer Posse vorkommen, Couplets, insofern alle Strophen derselben nach einer Melodie gesungen werden. In der ältern Rondoform nannte man alle Zwischensätze, oder vielmehr Zwischenmelodien, welche mit der öfter wiederkehrenden Hauptmelodie abwechselten, ebenfalls Couplets.

Courante oder **Corrente,** ist der Name einer jetzt veralteten franz. Tanzmusik, mit schnellen Figuren ausgestattet und aus zwei Reprisen bestehend; sie wurde im Dreizweitel- oder Dreiviertel-Takt gesetzt, und fing mit einer kurzen Note im Auftakt an. Man findet sie noch in den Klaviersuiten des vorigen Jahrh., wo sie immer auf die Allemande folgt. Nach Mattheson (s. dessen vollkommenen Kapellmeister,

Th. II., Hauptstück 13.) soll sie den Charakter süßer Hoffnung, aber dabei auch etwas Herzhaftes, Verlangendes und Erfreuliches an sich tragen.

Courmont, (spr. Kurmong), Gräfin von, in Deutschland unter dem Namen Madame de Siesly bekannt, Sängerin und Virtuosin auf dem Klavier. Von ihrem Manne, der sich in Diensten des Herzogs von Orleans (Egalité) befand, geschieden, und mit unzureichendem Auskommen versehen, trieb sie die Musik nicht mehr als bloße Dilettantin, sondern zog daraus ihren Lebensunterhalt. Als die Revolution ausbrach, flüchtete sie nach London und ließ sich daselbst in Concerten hören; von da ging sie nach Wien, wo sie, ebenso wie darauf in Petersburg und Moskau, durch ihre Leistungen viel Succeß hatte. Im J. 1796 kam sie nach Berlin, ließ sich zu verschiedenen Malen vor dem König hören und wurde auch am Hoftheater engagirt. Im Jahre 1797 hat sie plötzlich — die Gründe sind unbekannt — Berlin und den preußischen Staat verlassen müssen. In diesem Jahre lernte sie Gerber in Berlin kennen und als eine Sängerin und Klavierspielerin von bedeutender Fertigkeit und Empfindung schätzen, rühmt auch zugleich ihre ausnehmende persönliche Liebenswürdigkeit. Was später aus ihr geworden ist, hat man nicht in Erfahrung bringen können. Schließlich noch die Bemerkung, daß sie im Gesang eine Schülerin des berühmten David war.

Couronne, (spr. Kuronn'), der franz. Name für die Fermate, s. d.

Courtain, Jacob, nach Abt Vogler's Zeugniß einer der größten Meister der Orgelbaukunst, war erst zu Emmerich, dann 1790 zu Burg-Steinfurt und 1793 in Oldenburg etablirt. Sein schönstes Werk ist die Orgel in der Hauptkirche von Osnabrück.

Courtney, (....), (spr. Kortni), ein Irländer, geb. um die Mitte des vorigen Jahrh., machte im Jahre 1794 in London Aufsehen durch seine Virtuosität auf der Sackpfeife (von den Engländern irish pipe — irländische Pfeife — genannt), an der er auch einige Verbesserungen angebracht hatte. In Deutschland konnte er mit seinem Instrumente keinen Beifall erringen.

Courtois, (spr. Kurtoah), Jean, ein um die Mitte des 16. Jahrh. lebender französischer Componist, dessen gut gearbeitete Sachen aber jetzt sehr selten sind. Man findet deren in der zu Löwen 1545 von Susato publicirten Sammlung von Chansons à cinq et six parties, in Salblinger's zu derselben Zeit in Augsburg herausgegebenen Sammlung und auf der Münchner Bibliothek, die namentlich von C. Messen im Manuscript besitzt. Eben so befindet sich auch auf der Bibliothek in Cambrai in einer Abschrift aus dem J. 1542 von verschiedenen Chansons, Messen und Motetten, eine vierstimmige Messe des genannten Componisten.

Cousin Jacques, s. Beffroy de Reigny.

Cousin, (spr. Kuseng), Jean, ein Geistlicher und Sänger an der unter Ockenheim's Leitung stehenden Kapelle Karl's VII. von Frankreich. Tinctoris in seinem Proportionale citirt Messen von C.

Cousineau, (spr. Kusinoh), Pierre Joseph, Harfenbauer und Harfenspieler, Componist und Musikalienhändler, geb. zu Paris um 1753. Er erfand die doppelte Reihe von Pedalen, vermittels deren leichter in allen Tonarten modulirt werden konnte, eine Erfindung, die noch von Dizi und Erard vervollkommnet und

nutzbarer gemacht worden ist. 1788 erhielt er den Titel als Instrumentenmacher (luthier) der Königin, und wurde als Harfenist an der großen Oper angestellt, welchen letztern Posten er bis zum J. 1812 inne hatte. Im J. 1823 zog er sich von allen Geschäften zurück und starb im J. 1824. Von seinen Compositionen sind zu nennen: 7 Werke Sonaten, 5 Hefte Variationen, 2 Concerte mit Orchesterbegleitung, 2 Potpourri's und eine Schule für Harfe. — Er hatte einen Sohn, der ihn in seinen Arbeiten als Harfenbauer unterstützte, und auch öfter als Spieler an der Oper seinen Vater ersetzte. Man hat von ihm Variationen für die Harfe und eine kleine Methode für dies Instrument.

Cousser, oder Kusser, Johann Sigismund, geb. zu Preßburg im Jahre 1657 als der Sohn eines Kantors daselbst, wie Einige behaupten. In der ersten Zeit seiner musikalischen Laufbahn war er in der Privatkapelle mehrerer ungarischer Magnaten als Componist oder Virtuose angestellt, aber unruhigen Geistes, wie er war, hielt er nirgends lange aus, sondern reiste umher und kam auch nach Paris, wo er Lulli's Bekanntschaft machte, der ihn in seiner (Lulli's) Weise componiren lehrte. Nachdem er 6 Jahre in Paris verlebt hatte, kam er als Kapellmeister nach Stuttgart, und von da nach Wolfenbüttel; doch konnte er es auch in letzterer Stadt nicht lange aushalten und durchstreifte ganz Deutschland, nach Walther's Behauptung fast keinen einzigen Ort in diesem Lande unberührt lassend. Die glücklichste und glänzendste Zeit seines Lebens scheint sein Hamburger Aufenthalt gewesen zu sein, der von 1693—97 dauerte. In genannter Stadt componirte er die Opern Erindo, Porus, Pyramus a Thisbe, Scipio Africanus, und Jason, welche viel Glück machten, auch trug er viel zur Hebung des Orchesters bei (vergleiche Mattheson in seinem „vollkommenen Kapellmeister", Seite 480). Von Hamburg aus ging er nach Italien, und die letzte Zeit seines Lebens brachte er in Großbrittanien zu, erst in London Unterricht und Concerte gebend, und dann in Dublin (1710), wo er später auch an der Kathedrale Kapellmeister wurde. Diese Stelle hatte er bis zu seinem Tode inne, der im J. 1727 erfolgte. Außer den angeführten Opern kennt man von C.'s. Compositionen noch: Ode auf den Tod der berühmten Arabella Hunt; eine Serenade für den Geburtstag Georg's I., in Dublin aufgeführt und daselbst auch im J. 1724 erschienen; Apollon enjoué, oder 6 Theater-Ouverturen nebst einigen Arien, Nürnberg 1700; Helikonische Musenlust, aus der Oper Ariane genommen, Nürnberg 1700.

Cousu, (spr. Kusüh), Jean, nicht de Cousu, wie einige Lexicographen schreiben, geb. in den letzten Jahren des 16. oder zu Anfang des 17. Jahrh., war erst Sänger (Chantre), dann Regenschori an der Kirche zu Noyon, und wurde endlich Canonikus zu St. Quentin. Mersenne giebt Nachricht von einem theoretischen Werke C.'s.: la musique universelle, contenant toute la pratique et toute la théorie, welches lange nicht hat aufgefunden werden können; endlich ist durch Perne und Fétis in neuerer Zeit ein leider unvollkommenes Exemplar (nur 208 Seiten enthaltend) an's Licht gekommen. Dieser Torso ist in 3 Bücher getheilt, und diese enthalten, nach Fétis Versicherung, über die Grundregeln der Musik, die Proportionen und die Notation, über Contrapunkt u. s. w. das Klarste und Methodischste, was im ganzen 17. Jahrh. über diese Gegenstände nur gesagt worden ist, und was nach dem Stande

der damaligen Kunst nur gesagt werden konnte. — Von C. befindet sich auch in Kircher's Musurgia, pag. 627—34 eine vierstimmige Fantasie von äußerst kunstvoller Arbeit.

Coutinho, Franzisco Joseph, geb. zu Lissabon am 21. Oct. 1680, ein vortrefflicher Dilettant aus einer vornehmen Familie, diente in Spanien während des Erbfolgekrieges, und kam im J. 1723 nach Paris, um sich den Stein operiren zu lassen. Im J. 1724 starb er an den Folgen dieser Operation. Hinterlassen hat er von Compositionen im Manuscript u. A. ein Te Deum für 8 Chöre und eine Messe für 4 Chöre mit Begleitung von Violinen, Hörnern und Pauken. (Solche Sachen machen heutzutage die Fachcomponisten nicht mehr, geschweige denn die Dilettanten.)

Cozzi, Carlo, in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. Organist zu Mailand und geb. zu Parabiago im Mailändischen. In seiner Jugend war er Barbier, die Liebe zur Musik aber ließ ihn diesen Stand verlassen, und durch Fleiß und Talent schwang er sich bald zu einem angesehenen Meister der Kunst auf. Als die Königin von Spanien, Maria Anna, in Mailand war, überreichte ihr C. eins seiner Kirchenstücke, und erhielt dafür den Titel als Hoforganist. Er starb im J. 1658 oder 59, und hat achtstimmige Messen, Psalmen u. sonstige Kirchensachen im Mscrpt. hinterlassen.

Cozzolani, Chiara Margherita, trat im J. 1620 in das Kloster Sta. Radegonda in Mailand, und hat sich als geschickte Componistin in folgenden Werken bewiesen: Primavera di fiori musicali, a 1, 2, 3 e 4 voci, Mailand 1640; Motetti a 1, 2, 3 e 4 voci, Venedig 1642; Scherzi di sacra melodia, Venedig 1648; Salmi a otto voci concertate, con motetti e dialoghi, a 2, 3, 4 e 5 voci, Venedig 1650.

Cradias, war ein altgriechischer Nomos für die Flöten, zum theatralischen Gebrauch bestimmt, von dessen Beschaffenheit sich aber keine Nachrichten auffinden lassen.

Cramer, Karl Friedrich, Sohn des Theologen und Dichters Joh. Andreas Cramer, geb. den 7. März 1752 zu Quedlinburg, studirte Theologie und Philosophie in Göttingen, wo er auch Mitglied jenes Dichterbundes war, dem Voß, Hölty, Bürger u. s. w. ebenfalls angehörten. Im J. 1775 wurde er Professor der Philosophie in Kiel und war vielfach literarisch thätig. Auch der musikalischen Kunst schenkte er seine Aufmerksamkeit, wie das „Magazin der Musik" (von 1783—89), die „Uebersetzung der sämmtlichen musikalischen Werke Rousseau's", die „kurze Uebersicht der franz. Musik", ferner die Herausgabe der Sammlungen „Polyhymnia" (Opern und Singcompositionen berühmter Meister mit kritischen Vorreden) und „Flora" (kleinere Klavier- und Gesangstücke in ähnlicher Einrichtung) beweisen. Wegen seiner Anhänglichkeit an die Grundsätze der französischen Revolution seiner Professur enthoben, ging er nach Paris, errichtete dort eine Buchhandlung, büßte aber dabei sein ganzes Vermögen ein und starb den 18. Dec. des Jahres 1807.

Cramer, Heinrich, ein Klaviercomponist unserer Tage, der sich aber nicht höher als bis zu sogenanntem „Dilettantenfutter" erhoben hat. Er lebt in Frankfurt am Main.

Cramer, Johann Baptist, berühmter Klavierspieler und Componist für sein Instrument, geb. zu Mannheim im J. 1771. Er war noch sehr jung, als er mit

Google

seinem Vater, Wilhelm Cramer (s. unten), nach London kam, und war es dieser auch, der dem Johann Baptist den ersten musikalischen Unterricht ertheilte, und überhaupt auf die sich frühzeitig manifestirenden Anlagen desselben ein sorgsames Auge hatte. Die Neigung für das Pianofortespiel überwog beim jungen C. die zum Violinspielen, zu welchem ihn der Vater anfangs angehalten hatte, und er erhielt auf sein inständiges Bitten in einem gewissen Benser seinen ersten Klavierlehrer. Als er diesem zu entwachsen anfing, wurde er (im J. 1783) dem berühmten Clementi übergeben, bei dem er aber nur während eines Jahres profitiren konnte, da der Virtuose im Jahre 1784 seine Reise nach dem Continent antrat Von nun an half er sich durch aufmerksamstes Selbststudium fort, und machte sich hauptsächlich Bach's, Händel's und Scarlatti's Klavier-Sachen zu eigen, studirte auch im J. 1785 unter Friedr. Abel die Composition, und fing schon an in London sich einigen Ruf zu verschaffen. In seinem 17. Jahre machte er seine erste Kunstreise nach dem Continent, und ließ sich in allen bedeutenden Städten mit bestem Erfolge hören; 1791 nach England zurückgekehrt, beschäftigte er sich mit Componiren und Unterrichtgeben. Nach Verlauf einiger Jahre trat er eine zweite Reise an, erneuerte in Wien die Bekanntschaft mit Haydn (der ihn in England liebgewonnen hatte) und begab sich nach Italien. Nach seiner Rückkunft verheirathete er sich in London, gründete die Musikalienhandlung Cramer, Addison und Beale, wurde Professor an der königl. Akademie der Musik daselbst, und machte erst im J. 1834 wieder einen kürzern Ausflug nach Frankreich und den Niederlanden, spielte aber während desselben nur sehr wenig öffentlich. Wenn wir recht vernehmen, so lebt er augenblicklich in tiefster Zurückgezogenheit in Paris. — Ueber die gediegene Schönheit seines Spieles ist nur eine Stimme; namentlich ist stets seine außerordentliche Delikatesse, Sauberkeit und Sicherheit, sein empfundener Vortrag des Adagio und der von Stücken in gebundener Schreibart bewundert worden. Dazu besaß er auch ein ungewöhnliches Talent im freien Fantasiren und eine eminente Fertigkeit im a vista-Spielen. In der Brillanz der Technik ist er natürlich von Hummel, Moscheles, Kalkbrenner u. s. w. überholt worden, wie ja auch diese wieder von der neuesten Schule weit zurückgelassen worden sind. — Von seinen Compositionen sind mit Recht die Etuden stets am höchsten gehalten worden; sie sind eben so schöne Musikstücke als sie für die Fingertechnik von ungemeinem Nutzen sind, und so viel auch nach ihnen Schulwerke ähnlicher Art erschienen sind — die wohlbegründete Herrschaft hat keines derselben den Cramer'schen Etuden streitig machen können. Seine größeren Sachen, die 105 Sonaten, 7 Concerte, 2 Duo's zu 4 Händen, ein Quartett und ein Quintett für Klavier und Streichinstrumente, sind mitunter etwas sehr steif und gekünstelt, und sehen aus, als wenn ihm die Beherrschung der großen Form etwas Mühe gemacht hätte; alle kleineren Stücke, die sich mehr der Form der Etude nähern, z. B. die Nocturnen, Variationen, Bagatellen u. s. w., deren er eine ungeheure Menge geschrieben hat, sind frischer und freier.

Cramer, Joh. Thielemann, nach Gerber herzogl. gothaischer Kapell- und Kammersopranist, geb. zu Bittstedt im Gothaischen, ein gelehrter und kenntnißreicher Sänger und Tonkünstler des vorigen Jahrh. Er starb hochbetagt zu Gotha im J. 1793 und hinterließ eine ausgesuchte Bibliothek von theoretischen und praktischen

musikalischen Werken aus allen Ländern. Ein Werk seiner eigenen Composition scheint er selbst nie in den Druck gegeben zu haben; dagegen findet man in periodischen Werken hin und wieder einzelne Klavier- und Gesangstücke von ihm, z. B. in Hiller's „Sammlung kleiner Klavier- und Singstücke" eine Klaviersonate, und in Bach's „Vielerlei" zwei Orgelsonaten.

Cramer, Wilhelm, der Vater des berühmten Joh. Baptist Cramer (s. oben), ein bedeutender Violinvirtuos, geb. zu Mannheim im J. 1743 (nach Andern 1745). Er hatte Stamitz den Vater, Basconni und Christian Cannabich zu Lehrern, und spielte schon in seinem 7. Jahre bei Hofe ein Concert mit großem Erfolge. In seinem 16. Jahre erwarb er sich auf einer Kunstreise durch Holland großen Ruhm, und nach seiner Rückkehr in seine Vaterstadt wurde er in der kurfürstlichen Kapelle daselbst angestellt. Diese Stellung gab er im J. 1771 auf und ging nach London, wo sein Spiel allgemeine Bewunderung erregte und er vom König zum Direktor der Kammerconcerte und Orchesterchef an der Oper ernannt wurde. Er dirigirte die meisten großen Musikaufführungen in London gegen Ende des vorigen Jahrh. und u. A. auch die großen Concerte, welche zu Ehren Händel's alljährlich veranstaltet wurden. Sein thätiges Leben endete den 5 Oct. 1800 (nach Anderen schon 1799). — Man rühmt von seinem Spiel, daß es die Leichtigkeit eines Lolli und die Expression eines Franz Benda in sich vereinigt habe. An Compositionen kennt man von ihm: Sieben Violinconcerte, in der Zeit von 1770—80 in Paris gestochen, 2 Werke Trio's für 2 Violinen und Baß und 2 Hefte Violinsolo's. — Außer dem oben angeführten Joh. Baptist waren noch zwei seiner Söhne Musiker, ohne sich jedoch in der Kunst so wie Jener auszuzeichnen: Franz C., geb. zu London 1780, war ein Violinspieler, und Karl C., ein Sohn aus zweiter Ehe, ein recht guter Klavierspieler. Auch ein Brudersohn Wilhelm C's., ebenfalls Franz mit dem Vornamen, war ein wackerer Musiker. Er wurde zu München im J. 1786 geb., (in welcher Stadt sein Vater, Johann C., als Paukenschläger am Orchester angestellt war), erhielt erst Unterricht auf dem Klavier von Eberle, und dann auf der Flöte von seinem Onkel mütterlicher Seits, Gerhard Dimler. Auf beiden Instrumenten erwarb er sich Geschicklichkeit, so wie auch in der Composition, die ihm von Joseph Gräß beigebracht wurde. Im J. 1795 wurde er am Münchner Orchester angestellt. Componirt hat er Concerte, Rondo's, Variationen für verschiedene Instrumente, einige Hefte Lieder und auch eine Oper „Hidallan".

Cranz, oder **Crantius,** Heinrich, einer der ältesten Orgelbauer, den die Geschichte nambaft macht, hat nach Prätorius im J. 1499 die Orgel in der Stiftskirche St. Blasius zu Braunschweig gebaut.

Crapelet, (spr. Krapleh), G. A., geboren zu Paris den 13. Juni 1789, war Buchdrucker und Literator zugleich, und ist derselbe, dessen Werk über den Kastellan von Coucy wir bei dem Artikel dieses Namens angezogen haben.

Crappius, Andreas, geb. zu Lüneburg um die Mitte des 16. Jahrh., war Cantor in Hannover und hat componirt: Cantiones sacrae et Missae super: Schaffe mir, Gott, ein reines Herz, Magdeburg 1582; Cantiones sacrae 4 et 6 vocum, Magdeburg 1581 und 84. Die Musicae artis Elementa, die man noch von ihm anführt, scheinen ein theoretisches Werk zu sein.

Digitized by Google

Credo, ist der dritte Abschnitt einer Messe, der mit diesem Worte anfängt und das Glaubensbekenntniß enthält. Theile des C. sind das Incarnatus, Crucifixus und das Resurrexit. S. Messe.

Creed, s. Melograph.

Creighton, (spr. Krehtön), geb. zu Cambridge im J. 1639 als Sohn des nachherigen Bischofs von Bath und Wells, Robert C., der Karl II. in's Exil begleitete. Der jüngere C. war ebenfalls Theolog, aber dabei auch geschickter Musiker; die Bibliothek der Kathedralkirche in Wells, an der er Kanonikus war, enthält Kirchenstücke seiner Composition im Manuscript; ebenso finden sich welche in den Sammlungen von Boyce und Tudway. C. ist zu Wells im J. 1736 gestorben.

Crell, oder **Crellius**, Christian, ein Orgelbauer um die Mitte des 17. Jahrh., von dem im Jahre 1657 die Orgel in der Elisabeth-Kirche in Breslau vollendet wurde.

Crembălum, der lat. Name für die Maultrommel (s. d.).

Cremonesi, Ambrogio, Kapellmeister in der kleinen Stadt Ortona-a-Mare in den Abruzzen, hat im J. 1636 zu Venedig Madrigali concertati herausgegeben.

Crémont, (spr. Kremong), Pierre, Violinspieler und Clarinettist, wurde um 1784 im mittäglichen Frankreich geb. und erhielt im Jahre VIII. der Republik Aufnahme in das Pariser Conservatorium, wo er bis zum Jahre 1808 blieb. Nachher reiste er und fixirte sich für einige Zeit in Petersburg, wo er das Orchester des französischen Theaters dirigirte. Im J. 1817 kehrte er nach Frankreich zurück und ließ sich in Paris nieder; hier wurde er 1821 als Violinspieler an der Opéra-comique und 1824 als Orchesterchef an dem Odéon angestellt. Die Art, wie er am letztgenannten Theater und später (1828) an der Opéra comique die Opern leitete, wird sehr gerühmt. Im J. 1831 zog er sich von seinen Functionen zurück und man weiß nicht, was seitdem aus ihm geworden ist. An Compositionen hat man von ihm: ein Violin- und ein Clarinett-Concert, Duo's für 2 Violinen und Trio's für 2 Violinen und Viola, Fantasien für Violine, Sachen für Militärmusik u. s. w.

Crepitacŭlum, oder **Crepitacillum**, der Name eines Klapperinstrumentes bei den Alten; s. auch Tintinnabulum.

Crepundia, heißen im Lateinischen, als Gesammtausdruck, alle Klapperinstrumente, von welcher Art sie auch sein mögen.

Crequillon, (spr. Krekilljong), Thomas, ein niederländischer Contrapunktist, um 1520 geb. und Kapellmeister Kaiser Karl's V. nach Nicolas Gombert's Tode. Er hat viel publicirt, u. A. eine Sammlung französischer Chansons zu 4, 5 und 6 Stimmen, in Antwerpen 1556, eine sechsstimmige Messe über das Chanson: Mille regrets, und in Löwen 1576 Cantiones sacrae quinque et octo vocum. Dann findet man auch Sachen von C. in mehreren Sammlungen seiner Zeit, z. B. in den Motetti del Labirinto, Venedig 1554. Er genoß bei seinen Lebenszeiten einen großen Ruf, aber er hat die Kunst nicht weiter gefördert, als sie durch Josquin des Prés gekommen war.

Crescendo, (spr. Kreschendo), (abgek. cres. oder cresc.), wachsend, zunehmend, bedeutet, daß die Stärke eines Tones, oder einer Reihe von Tönen, anwachsen, zunehmen solle. Bezieht sich das C. auf eine längere Reihe von Tönen, so wird es in

getrennten Silben unter dieselbe gesetzt, z. B. cres — — cen — — do; natürlich richten sich die Zwischenräume zwischen den Silben nach der Länge der Reihe. Für kürzere Stellen oder einzelne Noten gebraucht man das Crescendo-Zeichen: <. Früher gebrauchte man auch den Ausdruck: crescendo il tempo, wenn die Bewegung beschleunigt werden sollte; jetzt aber benutzt man dafür die Wörter stringendo oder accelerando. Jomelli war der Erste, welcher das Wort C. zum stehenden, technisch-musikalischen Ausdruck erhob. — Dann ist auch C. der Name eines vom Hofrath Bauer in Berlin im J. 1775 erfundenen Klavierinstruments in pyramidalischer Form, 8½ Fuß hoch, 3 Fuß breit und 18 Zoll tief, mit 5 Octaven Umfang und 3 Zügen, welche durch den Fuß regiert wurden und vermittels deren 8 Veränderungen im Tone hervorgebracht werden konnten; ein vierter Zug verschob die Klaviatur in dem Maße, daß das ganze Instrument um einen oder zwei Töne höher transponirt werden konnte. Bauer erfand auch noch ein anderes ähnliches Instrument, welches er Crescendo royal nannte; dasselbe hatte die Gestalt eines kleinen Klaviers, war 4 Fuß lang, 16½ Zoll tief und ging vom großen C bis zum dreigestrichenen f. Es hatte eine Hämmermechanik, vom eingestrichenen c an aufwärts waren auch Flöten unter dem Corpus angebracht, unter welchen wieder einige Pedale lagen, durch die sich der Ton des Instrumentes sechs Mal verändern ließ.

Crescendo-Koppel, s. folg. Art.

Crescendo-Zug, od. Schweller, Windschweller, ein Orgelregister, durch das der Orgelton nach Stärke und Schwäche modificirt werden kann. Abt Vogler hat sich mit den Crescendo-Zügen viel abgegeben und sich bemühet, sie in verschiedenen Formen und Arten einzuführen; doch scheinen seine Dachschweller, Jalousie- oder Thürschweller und Gaze-Schweller — wie er die nach seiner Angabe verfertigten Crescendo-Züge nannte — sich nicht als praktisch erwiesen zu haben; wenigstens haben sie keine große Verbreitung gefunden. In England sind die meisten neuern Orgeln mit einem Crescendo — Swell (Schweller) genannt — versehen; in wie fern sich dieser von dem Vogler'schen unterscheidet, oder als praktischer herausstellt, können wir nicht angeben. — Die Crescendo-Koppel oder der Klaviaturschweller besteht darin, daß bei gekoppelten Manualen bei einer gewissen Tiefe des Fingerdruckes die Töne der einzelnen Manuale nach einander ansprechen, was eine Verstärkung des Tones giebt.

Crescentini, (spr. Kreschentini), Girolamo, ein hochberühmter Sänger (Castrat), geb. im J. 1769 zu Urbania bei Urbino im Kirchenstaat, wurde in seinem zwölften Jahre von seinem Vater nach Bologna zum Maestro Gibelli gebracht, bei dem er fünf Jahre Musik und hauptsächlich den Gesang studirte. Nach dieser Zeit debutirte er auf dem Theater in Rom und hatte ungemeinen Erfolg; darauf war er in Livorno und bis zum J. 1785 in Padua engagirt. Während des Carnevals des Jahres 1785 sang er in Venedig und den Sommer darauf in Turin, von wo aus er im Herbst nach London ging, woselbst er 16 Monate blieb. Nach Italien zurückgekehrt sang er zuerst in Mailand, dann in Turin, und endlich auch zwei ganze Jahre in Neapel. Einen Ausflug nach Wien abgerechnet, den er im Frühjahr 1797 machte, sang er bis nach dem Carneval des genannten Jahres auf den bedeutendsten ital. Bühnen und nachher ging er nach Lissabon, wo er so ungemein gefiel, daß sein

Kontrakt, der zuerst nur auf ein Jahr lautete, auf weitere vier Jahre verlängert wurde. 1803 sang er wieder in Italien und von da ging er nach Wien, wo er zum Singmeister der kaiserlichen Familie ernannt wurde, und seinen bleibenden Aufenthalt zu nehmen beschloß. Als aber im J. 1805 die Franzosen die österreichische Hauptstadt besetzten, nöthigte ihn Napoleon in seine Dienste überzutreten, und nahm ihn mit nach Paris. Hier sang er in den Concerten und Opern bei Hofe, hatte einen glänzenden Gehalt, und wurde vom Kaiser, der von seinem Talent bezaubert war, mit Auszeichnungen aller Art überschüttet. So schickte dieser im J. 1808 bei einer Vorstellung von Zingarelli's Giulietta e Romeo dem Sänger den Orden der eisernen Krone auf die Bühne. Im J. 1813 nahm er, sehr ungern entlassen, seinen Abschied, weil ihm das Pariser Klima nicht zusagte, und ging nach Bologna, wo er sein Leben zu beschließen gedachte; doch sehen wir ihn im J. 1825 in Neapel, wo er am Real collegio di Musica als erster Gesangsprofessor fungirte, bis ihn am 24. April 1846 der Tod abrief. — Die Schönheit und Biegsamkeit seiner Mezzosopranstimme, so wie der Ausdruck in seinem Vortrage sollen unvergleichlich gewesen sein, und mehr als einmal hat er seine Zuhörer bis zu Thränen gerührt. Auch als Componist hat er sich der Welt gezeigt in mehreren Sammlungen ital. Arietten und in der Raccolta di eserciaj per il canto — ein vielgebrauchtes, sehr nützliches Solfeggien-Werk. Die berühmte Arie „Ombra adorata" in Zingarelli's Giulietta e Romeo, mit der er so viele Auditorien in Entzückung und Rührung versetzt hat, soll der Sage nach von ihm componirt sein, doch fehlen dafür vollgiltige Beweise.

Crescimbeni, (spr. Kreschimbeni), Giovanni Maria, Kanonikus und Erzpriester an Sta. Maria in Trastevere in Rom, geb. den 9. Oct. 1663 zu Macerata in der Mark Ancona, und gest. zu Rom den 7. März 1728, hat ein Werk herausgegeben: Istoria della volgar poesia, Rom 1698, in dem auch von musikalischen Dingen abgehandelt wird, z. B. von den musikalischen Dramen, von Oratorien, Serenaden und Cantaten.

Crescini, (spr. Kreschini), Madame Adele, eine vortreffliche Concertsängerin, deren erste Lebensschicksale unbekannt sind, die aber, der Sage nach, die Tochter sehr vornehmer Eltern gewesen sein soll. Im J. 1834 reiste sie in Frankreich und England, und im J. 1836 war sie in Deutschland, wo ihre wunderschöne Contr'altstimme, ihr feuriger und empfundener Vortrag, so wie der Reiz ihrer Persönlichkeit Alles für sie einnahmen. 1837 gab sie in Polen und Rußland Concerte, und starb am 26. März 1838 zu Toltgoloff (600 Werst von Moskau) noch in der Blüthe ihrer Jahre.

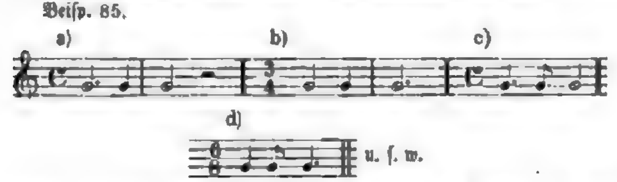
Crespel, Wilhelm, (nicht Johann, wie ihn Einige nennen), ein Contrapunktist und Schüler Ockenheim's, geb. um 1465. Man findet mehrere Motetten von ihm in dem zu Nürnberg im J. 1564 herausgekommenen Thesaurus Musicus; dann sind einige Chansons in der 1558 zu Löwen erschienenen Chanson-Sammlung befindlich, und Burney hat auch in den dritten Band seiner Musikgeschichte eine Déploration (Klagelied) zu 5 Stimmen auf den Tod Ockenheim's von Crespel aufgenommen.

Crespi, Luigia, eine ausgezeichnete Sängerin, geb. im J. 1770, und gest. im März 1824 zu Mailand. Sie glänzte auf allen bedeutenden italienischen Theatern, sang auch in Deutschland, Frankreich, England und Rußland mit größtem Erfolg.

Ihre Tochter, Carolina C., in Prag geboren, war ebenfalls als Sängerin vortrefflich, in Paris lernte sie im J. 1808 den Eliodoro Bianchi kennen und heirathete ihn, doch war ihre Ehe nicht glücklich, sie trennte sich von ihrem Manne, und lebte bei ihrer Mutter zu Mailand.

Creticus, eine metrische Figur von einer Länge, Kürze und wieder einer Länge (— ⏑ —); in Noten ausgedrückt würde er folgendermaßen aussehen:

Beisp. 85.



Crexus, ein altgriechischer Tonkünstler, Cytharöde, von Plutarch und Andern als ein Verbesserer der siebensaitigen Lyra und als der Erfinder der Instrumentalbegleitung zum Gesange erwähnt, d. h. einer Begleitung, die nicht unisonisch mit dem Gesange ging, sondern selbstständig geführt war. Die nähere Beschaffenheit derselben läßt sich nicht mehr nachweisen.

Cribrum, Sieb, nennt der Orgelbauer die durchlöcherten Cancellen-Decken der mit dem Namen „Springladen" bezeichneten Windladen. — Auch die schmalen Schleifen in dem Clavecin, in welchem sich die sogenannten Springer oder Docken bewegen, damit sie nicht aus ihrer Richtung kommen, wurden Cribra genannt.

Cricchi, (spr. Krikki), Domenico, ein berühmter ital. Baßbuffo, machte bis zum J. 1740 auf den bedeutendsten Theatern seines Vaterlandes Furore, und war von da ab bis zum J. 1752 in Diensten des Königs von Preußen. Nach dieser Zeit nach Italien zurückgekehrt, fehlen alle weiteren Nachrichten über ihn.

Cristiani, Lisa, eine junge Violoncellistin, die vor einem Jahrzehend ungefähr durch ihr elegantes Spiel überall viel Glück machte. Sie ist im Novbr. des Jahres 1853 in Nova-Tscherkask gestorben.

Cristofali, oder **Cristofori**, (was wahrscheinlich richtiger ist, wenn man Lichtenthal, Gervasoni u. A. glauben kann), Bartolomeo, geb. zu Padua im Jahre 1683, ließ sich 1710 in Florenz nieder, und baute daselbst Spinett's und Clavecin's. Er soll, nach italienischen Berichten, der Erste gewesen sein, der ein Fortepiano mit Hämmermechanik gebaut und erfunden hat.

Crivelli, Arcangelo, um die Mitte des 16. Jahrh. in Bergamo geb., war im J. 1583 Tenorist in der päpstlichen Kapelle und hat auch componirt; von seinen zu ihrer Zeit geschätzten Sachen befinden sich einige in den Selectae cantiones excellentissimorum auctorum von Costantini, Rom 1614.

Crivelli, Gaëtano, ein ausgezeichneter ital. Tenorist, geb. zu Bergamo (nach Andern zu Brescia im J. 1774). Er war noch sehr jung, als er auf Bühnen zweiten Ranges debutirte und sich verheirathete. Im Jahre 1793 erregte er in Brescia Enthusiasmus, und von da kam er im Jahre 1795 nach Neapel an das San-Carlo-Theater, wo er durch das Hören ausgezeichneter Künstler und namentlich durch die Rathschläge des berühmten Aprile ungemein profitirte. Von Neapel ging er nach

Rom, und sang überhaupt auf den bedeutendsten italienischen Theatern bis zum J. 1811, wo er an Garcia's Stelle an die Pariser italienische Oper kam. Auch hier fand seine schöne Stimme, vortreffliche Methode und sein nobles Spiel die ehrendste Anerkennung. Nachdem er bis zum J. 1817 an der ital. Oper in Paris geblieben war, ging er nach London und sang daselbst bis zum Ende des Jahres 1818; 1819 und 1820 sang er wieder in Italien, aber von dieser Zeit an machte sich eine Abnahme seiner Stimme bemerklich, und er hätte besser gethan, sich jetzt von der Oeffentlichkeit zurück zu ziehen. Wie es aber so vielen Künstlern ergeht, die nicht wissen, wann es für sie Zeit zum Aufhören ist, so erging es auch ihm: er gab noch bis zum J. 1829 dem Publikum das Schauspiel einer immer mehr fallenden Größe und statt Bewunderung erntete er nur noch Mitleiden. Endlich zog er sich nach Brescia, der Wiege seines Ruhmes zurück, und starb daselbst den 10. Juli 1836 an der Cholera.

Crivelli, Domenico, der Sohn des Vorigen, geb. zu Brescia im J. 1794, folgte seinem Vater in seinem neunten Jahre nach Neapel und fing daselbst Studien im Gesang unter Millico an. Als er das elfte Jahr vollendet hatte, kam er auf das Conservatorium di S. Onofrio und studirte daselbst die Composition unter Fenaroli; im J. 1812 ging er nach Rom und bildete sich unter Zingarelli weiter aus. Nach einem Jahre kehrte er nach Neapel zurück, schrieb einige Kirchensachen und im Jahre 1816 auch eine Oper für San Carlo, die aber nicht aufgeführt werden konnte, weil dieses Theater abbrannte. 1817 folgte er seinem Vater nach London, schrieb dort mehrere Arien und Cantaten, sowie auch eine Opera buffa: La fiera di Salerno, ossia la Finta capricciosa. Nachdem die verschiedenen Conservatorien in Neapel in das eine Real collegio di Musica zusammengeschmolzen worden waren, wurde C. an dieser Anstalt Professor des Gesanges.

Croatti, Francesco, geboren zu Venedig in der Mitte des 16. Jahrh., hat daselbst Messen und Motetten zu 5 und 6 Stimmen herausgegeben. Bodenschatz hat in seinem Florileg. Portens. eine achtstimmige Motette von C. aufgenommen.

Croce, (spr. Krohtsche), Giovanni, ein gelehrter und origineller Komponist, geb. um 1560 zu Chioggia bei Venedig, daher er auch den Beinamen Chiozzetto hatte. Er war ein Schüler seines Landsmanns Zarlino, und folgte dem Balthasar Donati als Kapellmeister an San Marco am 13. Juli 1603; diese Stelle bekleidete er bis zum August des Jahres 1609, wo er starb. Man hat von ihm: Sonate a cinque voci, Venedig 1580; Madrigali a 5 voci, Venedig 1588 und in einer zweiten Auflage 1596; Salmi, Te Deum, Benedictus et Miserere a otto voci; Triacca musicale, nella quale vi sono diversi capricci a 4, 5, 6 e 7 voci — eine Sammlung komischer Compositionen über Texte in venetianischer Mundart — in mehreren Ausgaben, 1601 und 1609, erschienen; Motetten, Vespern, Lamentationen u. s. w. In den Florileg. Port. von Bodenschatz und in der Ghirlanda di madrigali a sei voci di diversi excellentissimi autori de' nostri tempi, Antwerpen 1601, finden sich ebenfalls Sachen von C.

Croche, (spr. Krosch'), der franz. Name für die Achtel-Note.

Croener, von. Dieses Namens gab es vier Brüder, die alle geschickte Musiker waren. 1) Franz Ferdinand von C., geboren 1718 zu Augsburg, machte erst

wissenschaftliche Studien bei den Jesuiten, überließ sich aber dann ganz seiner Neigung zur Musik und wurde geschickter Violin- und Flötenspieler. Im Jahre 1737 wurde er und sein Vater, Thomas C., am Orchester des Kurfürsten Karl Albert von Baiern, nachherigen Kaisers Karl VII., angestellt, und den Franz Ferdinand schickte dieser Fürst nach Italien, damit er sich noch in der Kunst vervollkommne. Später reiste er mit seinen Brüdern, und erhielten die Künstler im übrigen Deutschland, in Holland, Frankreich, England, Schweden, Dänemark und Rußland ungemeinen Beifall. Nach seiner Rückkehr wurde C. in München als Hofmusikdirektor angestellt und mit seinen Brüdern in den Adelstand erhoben mit dem Titel: Reichsedle von C. Gest. ist Franz Ferdinand von C. zu München d. 12. Juni 1781. — 2) Franz Karl von C., geb. zu Augsburg im J. 1722, war ein guter Virtuos auf der Violine, Flöte und der Viola da Gambo, und kam 1743 in die Dienste des Kurfürsten Maximilian III. von Baiern. Für diesen mußte er jährlich 6 Concerte für die Viola da Gamba schreiben; ferner componirte er das Oratorium „Joseph“, welches mit Beifall bei Hofe aufgeführt wurde, und außerdem kennt man von ihm Violintrio's, die 1760 in Amsterdam gestochen wurden, sowie Concerte, Sinfonien, Quartette, welche Manuscript geblieben sind. Er starb in München den 5. Dec. 1787. — 3) Anton Albert von C., zu Augsburg im J. 1726 geb., war ein sehr guter Violoncellist und wurde im Jahre 1744 baierischer Hofmusikus. Gest. ist er in Traunstein im J. 1769. — 4) Johann Nepomuk von C., geb. 1737 in München, war ein sehr guter Violinspieler und starb zu München den 24. Juni 1784.

Croft, William, Dr. der Musik und einer der besten englischen Kirchencomponisten, geb. im J. 1677 zu Nether Eatington in Warwickshire, kam als Chorknabe an die königl. Kapelle und wurde daselbst von Dr. Blow in der Tonkunst unterrichtet. Nach Beendigung seiner Studien wurde er Organist an der Pfarrkirche St. Anna, im Jahre 1700 Mitglied der königl. Kapelle, vier Jahre darauf adjungirter Organist an eben dieser Kapelle, und im J. 1708, nach Jeremias Clarke's Tode, erster Organist derselben. Im folgenden Jahre folgte er dem Dr. Blow als Lehrer der Chorknaben und als Compositeur der königl. Kapelle, sowie auch als Organist an der Westminster-Abtei. Den musikalischen Doktorgrad erhielt er im J. 1715 von der Universität Oxford, und gestorben ist er im August des Jahres 1727. Das Werk, welches hauptsächlich seinen Ruhm begründet hat, ist: Musica sacra, or select Anthems in score for 2—8 voices etc., London 1724; in der Sammlung von Page und Stevens sind einige von diesen Anthems aufgenommen, andere befinden sich in den VI select Anthems in score by Dr. Green, Dr. Croft and Henry Purcell. Eine nicht geringe Sammlung von Manuscripten hat er auch hinterlassen, von denen Hawkins einen beliebten Gesang: My time, o ye Muses, mittheilt. Außerdem sind noch von ihm erschienen: Trio's für 2 Violinen und Baß, Sonaten für 2 Flöten, Solo's für Flöte u. Baß, und die Arbeit, die er als Candidat der Doktorwürde einreichen mußte, Musicus apparatus academicus betitelt, und eine in Musik gesetzte englische und lateinische Ode enthaltend.

Croix, Antoine la, s. Lacroix.

Croma, der ital. Name für die Achtelnote. In älteren Tonstücken findet man den

igitized by Google

Plural Crome sehr oft über Noten wie z. B.

geschrieben, wo es dann die Zertheilung der offenen Noten in Achtelnoten bedeutet; heutzutage läßt man das Wort weg und erkennt die nöthige Zertheilung schon an dem Achtelstrich, der sich unterhalb der Noten befindet.

Cromorne, ist der veraltete Name des Fagotts, dann auch derjenigen Orgelstimme, welche den Ton eines Fagotts nachahmen soll. S. auch Krummhorn.

Cron, Joachim Anton, geb. den 29. Sept. 1751 zu Poderſam bei Saaz von unbemittelten Eltern, machte seine Studien auf der Prager Universität, war nach Beendigung derselben eine kurze Zeit im Militärdienste, trat aber dann im J. 1776 zu Ossegk in den Cisterciensер-Orden. Hier bereitete er sich zum Lehrer vor, und erhielt eine Stelle als solcher am Gymnasium zu Leitmeritz; von da kam er als Professor der Rhetorik im Jahre 1788 an das Gymnasium zu Commothau, und endlich wurde er Professor an der Prager Universität, an der er auch zwei Mal das Amt eines Dekans der theologischen Fakultät bekleidete. Er starb am 20. Jan. 1826 im Kloster zu Ossegk, nachdem er seine letzten Lebensjahre in Ruhe daselbst zugebracht hatte. Neben seiner vielseitigen wissenschaftlichen Bildung war er auch ein vortrefflicher Musiker, namentlich Orgel- und Harmonikaspieler. Brixi und Segert waren seine Lehrer, und bewundert wurde hauptsächlich bei seinem Orgelspiele die künstliche Registrirung, das geschickte Behandeln des Pedals (so weit dies die Beschränktheit und schlechte Beschaffenheit der Pedale in den damaligen böhmischen Orgeln gestattete) und seine Fähigkeit im Improvisiren, wobei ihm eine ungemeine Stärke im doppelten Contrapunkt sehr zu Statten kam. Als Componist hat er sich nicht thätig bewiesen, wenigstens hat er nichts in den Druck gegeben, wie er denn überhaupt nicht liebte, seine Talente zur Schau zu tragen. Daher ist er auch in der Kunstwelt weniger bekannt geworden, als er nach den Aussagen Aller, die ihm näher standen, verdiente.

Crosdill, John, ein guter Violoncellist, geb. zu London im J. 1755. Wer sein erster Lehrer war, ist nicht bekannt, doch weiß man, daß er um's J. 1775 nach Frankreich kam, und bei Janson dem Aeltern Unterricht nahm. Um 1780 kehrte er von Paris nach London zurück, und lebte von Stunden- und Concertgeben, alle Anträge von Stellen in einem Theaterorchester und selbst bei der Musik des Königs beharrlich ausschlagend, wie man sagt, aus Eifersucht gegen den vom Publikum mehr bevorzugten Mara. Im J. 1794 heirathete C. eine sehr reiche Dame, und kultivirte die Musik nur noch als Liebhaber, allem öffentlichen Auftreten entsagend. Wann er gestorben ist, haben wir nicht in Erfahrung bringen können.

Crotalistrae, s. folg. Art.

Crotalum, oder **Crotalon**, (griech. κρόταλον — Klapper, Klingel, Schelle), war ein den Castagnetten ähnliches Klapperinstrument, welches von den Griechen und Römern beim Tanze gebraucht wurde. Nach Einigen bestand es aus zwei Stücken Rohrs, nach Andern aus zwei Stücken Blechs, welche ganz wie die Castagnetten (s. d.) mit einander verbunden und geschlagen wurden. Das C. wurde besonders von Frauenzimmern gehandhabt, die Crotalistrae hießen.

Crotch, (spr. Krotsch), William, geb. zu Norwich den 5. Juli 1775, erregte

schon in seiner zartesten Kindheit Staunen über seine musikalische Befähigung. Sein Vater, ein Zimmermann und in mechanischen Arbeiten überhaupt geschickt, hatte für sich eine kleine Orgel gebaut, und jedesmal, wenn dieselbe gespielt wurde, äußerte der zweijährige C. eine ungewöhnliche Freude; wie groß war aber das Erstaunen der Eltern und Bekannten, als man ihn einst an's Instrument setzte, und der Knabe sich wohlklingende Intervalle zusammensuchte, und Gesänge, Volkslieder u. s. w. nachzuspielen versuchte! Nun war nicht länger an seiner Begabung zu zweifeln, und man ließ ihn frei am Instrumente schalten und walten, auf dem er erstaunliche Fortschritte machte und mit Hülfe geringer Unterweisung im Alter von 3½ Jahren schon so weit war, daß ihn sein Vater in London in einem eigens gemietheten Saale in Piccadilly produciren konnte, wo er auf einem kleinen Positiv täglich spielte und fantasirte, und seinem Vater reichliche Einnahmen verschaffte, denn Alles strömte herbei, um den Wunderknaben zu sehen und zu hören. Burney hat über ihn in Philosophical Transactions eine detaillirte Notiz veröffentlicht unter dem Titel: Paper on Crotch, the infant musician, und alle Journale besprachen das Phänomen, das selbst einen Mozart an Anlage zu übertreffen schien. Jedoch ungleich diesem wurde C. nicht der große Künstler, den man nach seinen wunderbaren Anfängen hätte voraussetzen sollen und es stellte sich später heraus, daß die eigentlich schöpferische Kraft ihm nur in geringerm Maße verliehen war. Ueberhaupt hatte seine ganze Ausbildung eine mehr gelehrte Richtung genommen, (was wohl mit dem Mangel an Produktivität zusammenhängt), und allgemein wurde er auch von seinen Landsleuten als gründlicher Kenner der Musik und guter Theoretiker verehrt. Doch um wieder auf sein Leben zurück zu kommen, den ersten regelmäßigen Musikunterricht erhielt er vom Professor Knyvette zu Cambridge und dann an St. Mary's College in Oxford. In dieser Stadt wurde er auch in seinem 18. Jahre Organist und einige Jahre darauf Professor der Musik an der Universität und Doktor. Später begab er sich nach London, wo er Vorlesungen hielt, Unterricht gab, und nach Einigen auch an der königl. Akademie der Musik angestellt wurde; gestorben ist er im J. 1847, nach der „Leipziger allgem. mus. Zeitung" aber erst 1848. Componirt hat er einige Oratorien, z. B. Palestine und the Captivity, 3 Orgel-Concerte, Sonaten für Klavier, Anthems, Orgelfugen u. s. w.; alle diese Sachen sind vortrefflich gemacht, entbehren aber der Originalität. Ferner hat er Oratorien von Händel, Sinfonien und Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven, Sachen von Corelli, Geminiani u. s. w. für Klavier arrangirt, und einige theoretische Werke herausgegeben, z. B. eine Generalbaßschule, eine Harmonielehre in Fragen und Antworten, seine Vorlesungen, die er zu Oxford und London gehalten u. s. w.

Crouch, (spr. Krautsch), Miß, eine berühmte Sängerin am Drurylane-Theater in London, wurde im J. 1763 geb., und trat im J. 1780 zum ersten Male auf. Eine sehr schöne Stimme, viel Ausdruck und eine einnehmende Persönlichkeit machten sie lange Zeit zum Liebling des Publikums. Sie starb zu Brighton im J. 1805.

Cruciati, (spr. Krutschati), Maurizio, Kapellmeister an S. Petronio in Bologna um 1660, hat u. A. in dieser Stadt im J. 1667 ein Oratorium Sisara aufführen lassen, und war ein seiner Zeit sehr geschätzter Componist.

Crucifixus, s. Credo.

Digitized by Google

Crüger, Pancraz, geb. 1546 zu Finsterwalde in der Niederlausitz, Doktor der Philosophie, ein sehr gelehrter Mann und tüchtiger Musiker, wurde im Jahre 1570 Cantor an der St. Martinsschule in Braunschweig, kam dann im Jahre 1578 als Professor der lateinischen Sprache und Poesie nach Helmstädt und von da 1580 als Rektor nach Lübeck. Mit den dasigen Geistlichen überwarf er sich wegen Religionsansichten, wurde von diesen heftig angegriffen, sogar vom Abendmahl verwiesen, und endlich durch öffentliche Anklage vom Dienst gebracht. Mehrere Jahre lebte er nun vom Unterrichtgeben in der Musik, bis er im J. 1609 als Professor der griechischen Sprache nach Frankfurt a. O. berufen wurde, wo er auch im J. 1614 starb. Für die Musikgeschichte ist er insofern merkwürdig, als er die Guidonische Solmisation abzuschaffen, und deren Schwerfälligkeit darzuthun versuchte.

Crüger, Johann, geb. in dem Dorfe Groß-Breesen bei Guben den 9. April 1598, machte seine Studien in seinem Geburtsorte, in Sorau, im Jesuiten-Collegium zu Breslau, in Olmütz und Wittenberg, und starb als Musikdirektor an der Nikolaikirche in Berlin im J. 1662. Er war guter Musiker und musikalischer Schriftsteller, und man hat von ihm folgende theoretische Schriften: Praecepta musicae practicae figuralis, Berlin 1625, und in einer andern vermehrten Ausgabe 1660, die den Titel führt: Rechter Weg zur Singkunst; Synopsis Musica etc., in drei Ausgaben, 1624, 1630 und 1634 zu Berlin erschienen, das erste in Deutschland publicirte Werk, das den Generalbaß mit Methode und Klarheit behandelt, und vortreffliche musikalische Beispiele bietet; Quaestiones Musicae practicae, Berlin 1650, ein kleiner Traktat zum Gebrauch für Schulen. Compositionen von C. sind: Praxis pietatis oder geistliche Melodien über Dr. Luther's und Anderer Gesänge für vier Vokal- und zwei Instrumentalstimmen, Leipzig 1649, und nachher unzählige Male aufgelegt; Paradisus musicus, musikalisches Lustgärtlein aus lieblicher dreistimmiger Harmonia zugerichtet, Frankfurt a. O. 1622; Meditationum musicarum Paradisus secundus, aus einigen nach den 8 Kirchentönen eingerichteten teutschen Magnificat von 2—8 Stimmen bestehend, 1626; Recreationes musicae, d. i. Neue poetische Amorösen, entweder vor sich allein, oder in ein Corpus zu musiciren, aufgesetzt und denen Musik-Liebhabern zur Ergetzlichkeit publiciret, Leipzig 1651; Uebung der Gottseligkeit im Singen, Frankfurt 1680, nebst einer Abhandlung vom Kirchengesange und vom Gebrauche der Musik beim Gottesdienst; (die späte Jahreszahl auf dem Werke kann es zweifelhaft erscheinen lassen, ob das Werk wirklich vom obigen C. ist); einige Motetten und Concerte, deren Titel verloren gegangen sind.

Crusell, Henrik Bernhard, ein ausgezeichneter Clarinettist und einer der besten schwedischen Komponisten der neuern Zeit. Er war zu Nystadt in Finnland am 15. Oct. 1775 von sehr armen Eltern geboren, und lernte ganz von selbst auf einer alten Clarinette finnische Volkslieder blasen; diese hörte ein Offizier in Sweaborg, nahm den damals dreizehnjährigen C. in sein Haus, und verschaffte ihm bei seinem Regiment eine Anstellung. Doch erst als C. im J. 1791 seinem Beschützer nach Stockholm folgte, erhielt er förmlichen Unterricht und erwarb sich eine solche Geschicklichkeit auf der Clarinette, daß er schon nach 2 Jahren als erster Clarinettist an der Hof-Kapelle angestellt werden konnte. Im Gefühl, daß ihm noch Manches zu seiner letzten Ausbildung fehle, nahm er 1798 ein Jahr Urlaub und wandte sich

nach Berlin, wo der ältere Tausch sein Lehrer wurde; im J. 1803 reiste er mit dem französischen Gesandten am schwedischen Hofe, Bourgoing, nach Paris, blieb daselbst fünf Monate, und benutzte diese Zeit, indem er unter Berton's und Grossec's Leitung auf's eifrigste Compositionsstudien machte. In den Jahren 1811 und 12 machte er noch einige Reisen in's Ausland, und 1818 wurde er als Musikdirektor der beiden königl. Leibgrenadier-Regimenter in Stockholm angestellt. Gestorben ist er im Juli des Jahres 1838. Componirt hat er Concerte für die Clarinette, eine concertirende Sinfonie für Clarinette, Horn und Fagott; Quartette für Clarinette, Violine, Viola und Baß; Duo's für zwei Clarinetten; ein Divertissement für Oboe mit Quartettbegleitung; Lieder, von denen besonders die aus Tegner's „Frithiofs-Sage" vielen Beifall hatten; auch übersetzte er mehrere deutsche, französische und italienische Opern für die schwedische Bühne.

Crusithyros, war ein Singtanz der alten Griechen, der mit Flöten begleitet war; über seine nähere Beschaffenheit ist nichts bekannt.

Crusius, Johann, geb. zu Halle um die Mitte des 16. Jahrh., war Schullehrer in seiner Vaterstadt und hat herausgegeben: Isagoge ad artem musicam, Nürnberg 1592, in einer zweiten Ausgabe 1630; ein Auszug aus diesem Werke ist das Compendium musices, oder kurzer Unterricht für die jungen Schüler, wie sie sollen singen lernen, Nürnberg 1595.

Crusma, heißt im Lateinischen das Schlagen auf musikalische Instrumente, z. B. auf Pauken u. dergl.

Cruvelli, Sophie, eine berühmte Sängerin unserer Zeit. Sie ist eine Deutsche von Geburt, stammt aus Bielefeld und heißt eigentlich Krüwel. In Italien und an der großen Oper in Paris hat sie Triumphe gefeiert; doch wollen Kenner mehr ihre schönen Stimmmittel und eine gewisse Kühnheit des Vortrags hervorheben, als die Feinheit ihrer Gesangskunst. In neuester Zeit hat sie den Baron Vigier geheirathet und die Bühne verlassen.

Crux, Marianne, nachherige Mad. Hollmann, Tochter eines kurfürstl. baierschen Balletmeisters, geb. zu München im J. 1772. Sie erhielt Gesangstunden von der berühmten Madame Wendling, erwarb sich große Geschicklichkeit auf dem Klavier und der Violine, zeichnete sehr hübsch und war überhaupt eine äußerst begabte Person. Im J. 1787 war sie in Wien, wo sie ihre musikalischen Talente vor dem Kaiser Joseph II. zu dessen größter Zufriedenheit producirte, und 3 Jahre darauf erregte sie auch in Berlin einen wahren Enthusiasmus. Nach dieser Zeit verheirathete sie sich mit einem gewissen Hollmann (der, nach Einigen, ein holsteinscher Edelmann gewesen sein soll), und trat in Mainz und auf anderen Theatern süddeutscher Städte als Sängerin auf. Später begab sie sich nach London und von da nach Stockholm, wo einige Biographen sie mit einem schwedischen Genieoffizier, Namens Gelbert, verheirathen lassen (vielleicht zum zweiten Male?). 1807 war sie in Hamburg; nach dieser Zeit aber fehlen alle weiteren Nachrichten über sie.

Cruz. Es gab dieses Namens mehrere portugiesische Componisten und Tongelehrte: 1) Agostinho da C., Kanonikus an der Congegration Sta. Crux zu Coimbra, geb. zu Braga in Portugal um 1595, war als Componist, Orgelspieler und Violinist gleich sehr geschätzt. Man hat von ihm: Prado musical paro Orgaõ;

Digitized by Google

dann: Duas Artes, huma de Canto chaõ per estylo novo, outra de Orgaõ con figuras muito curiosas, 1682; u. endlich: Lira de Arco, o Arte de tanger Rebeca, Lissabon 1639. — Filippo da C., ein Ordensgeistlicher im Kloster zu Palmella, geb. zu Lissabon, war erst in dieser Stadt Musikmeister, ging aber dann nach Madrid, wo er Almosenier Philipp's IV. wurde; Johann IV. von Portugal rief ihn aber in sein Vaterland zurück, und ernannte ihn zu seinem Kapellmeister. Man hat von ihm Messen, Motetten, Psalmen und sonstige Kirchenstücke, die als Mscpt. auf der Lissaboner Bibliothek sich befinden. — 3) Gaspar de C., ein Kanonikus des Augustiner-Ordens zu Coimbra, ist Verfasser der Traktate: Arte de Canto chaõ recopilada de varios Authores (Manuscript) und Arte de Canto orgaõ (ebenfalls Manuscript). Diese Handschriften befanden sich nach Machado (Biblioth. Lus. Bd. II. pag. 368) im Besitz des Spaniers Francisco de Valladolid. — 4) Joao Chrysostomo da C., ein portugiesischer Dominikanermönch, geb. zu Villa-Franca de Xira im J. 1707, hat im J. 1743 ein musikalisches Elementarwerk zu Lissabon in den Druck gegeben, dessen langen Titel wir hier nicht erst herschreiben wollen.

C-Schlüssel, s. Schlüssel.

Ctesibius, ein Grieche, lebte unter der Regierung des Ptolemäus Euergetes zu Alexandrien, etwa 120 Jahre vor Christi Geb., und war eines Barbiers Sohn. Ihm wird die Erfindung der Wasserorgel (s. d.) zugeschrieben.

Cuculus, Kuckuck, eine Spielerei, die in älteren Orgelwerken öfter angebracht war, und in zwei in der Terz gestimmten Pfeifen bestand, welche vermöge zweier neben dem Manual liegenden Tasten zur Ansprache gebracht wurden, und den Ruf des Kuckucks nachahmen sollten.

Cupis, (spr. Küpis), de Camargo, François, ein guter Violinist, geb. zu Brüssel den 10. März 1719, erhielt von seinem Vater Unterricht und ließ sich in seinem 19. Jahre in Paris mit größtem Beifall hören. Im J. 1741 kam er als erster Violinist in das Orchester der großen Oper, und ist ungefähr um das J. 1764 gestorben. Componirt hat er zwei Bücher Sonaten für Violinesolo und Streichquartette. — Seine Schwester war die berühmte Tänzerin Camargo, und von seinen Söhnen zeichnete sich besonders der jüngste in der Musik aus. Dieser, Jean Baptiste C., wurde im J. 1741 zu Paris geb., und erhielt zuerst Violinunterricht von seinem Vater, wurde aber im Alter von 11 Jahren Zögling Bertaut's im Violoncellspielen. Kaum 20 Jahre alt, wurde er doch schon als einer der geschicktesten Violoncellisten Frankreichs betrachtet, und am Orchester der großen Oper angestellt. Diese Stellung gab er im J. 1771 auf, machte Kunstreisen, und auf einer derselben, in Italien, heirathete er die Sängerin Giulia Gasperini. Seit dem J. 1794, wo er mit seiner Frau in Mailand war, wurde nichts weiter von ihm gehört. — Er hat Concerte und Variationen für Violoncello componirt, und auch eine Schule für dieses Instrument verfaßt.

Currente, oder **Currende**, ein Singchor aus Schülern der niedern Schulklassen bestehend, der an gewissen Tagen in der Woche vor den Häusern von Privatpersonen singt, und dafür eine Gabe erhält. Dieses Straßensingen ist jetzt wohl fast überall abgeschafft, wenigstens findet man es in keiner irgend bedeutendern Stadt

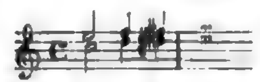
mehr. Das Wort C. selbst ist wohl am besten vom Lat. currĕre (laufen) herzuleiten, weil das Singen öfter im Gehen verrichtet wurde, und weil überhaupt der Chor von einem Hause oder von einer Straße zur andern eilte. Die Einführung der C. wird dem Bischof von Asti, Scypio Damianus (gest. 1472) zugeschrieben.

Curschmann, Karl Friedrich, einer der talentvollsten und beliebtesten deutschen Liedercomponisten, geboren zu Berlin den 21. Juni 1805. Sein Vater war Kaufmann, und er selbst widmete sich erst der Jurisprudenz und trieb die Musik nur zu seinem Vergnügen, bis seine Neigung zur Kunst so mächtig in ihm wurde, daß er sich ihr ganz zu weihen beschloß. So ging er denn nach Kassel und studirte vier Jahre lang bei Hauptmann Composition. Im J. 1829 kehrte er wieder nach Berlin zurück und lebte, mit Ausnahme einiger größern Reisen durch Deutschland, Frankreich und Italien, fast ununterbrochen in dieser Stadt, als liebenswürdiger Mensch und Künstler allgemein geachtet und geliebt. Gestorben ist er am 24. Aug. 1841 zu Langfuhr bei Danzig, wo er bei seinem Schwiegervater, dem Commerzienrath Behrend, zu Besuch war. Man hat von ihm außer einem Singspiel „Abdul und Erinnieh" und einigen geistlichen Compositionen, die er in Kassel schrieb, an 18 Hefte Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, und viele einzelne Gesänge für eine und mehrere Singstimmen, darunter auch mehrere ital. Canzonetten. Geistreiche Auffassung, anmuthige Melodien und innige Empfindung zeichnen alle seine Liederschöpfungen aus, die er selber, durch eine sonore Tenorstimme unterstützt, so wunderschön vorzutragen verstand, daß man ihn „die Sontag des männlichen Geschlechts" nannte.

Cuspida, oder **Flautocuspida**, (vom lat. cuspis, die Spitze, ist in einigen ältern Orgeln die Bezeichnung für Spitzflöte.

Custos, (lat.), der Wächter, ital. Mostra, ist der Name für das Zeichen ⁓, welches früher an das Ende einer Notenzeile gesetzt wurde, um die Tonstufe anzuzeigen, auf welcher die erste Note in der nächsten Zeile erscheint, z. B.:

Beisp. 86.



Das Zeichen hinter diesem Takte, den man sich am Ende einer Zeile denke, bedeutet, daß die nächste Zeile mit den Noten c und g anfangen werde. Dieses Erleichterungsmittel zum Auffinden oder richtigen Treffen der Noten beim Wechsel der Zeilen, oder da, wo am Ende der Zeile nicht Raum genug ist, um alle Noten, die in den Takt gehören, vollständig anzubringen, ist jetzt gar nicht mehr gebräuchlich.

Cuzzoni, s. Sandoni.

Cybulowski, Lucas, Chordirektor an der Dekanats-Kirche zu Prag im Jahre 1617, hat sich durch eine große Menge von Kirchenstücken, z. B. Offertorien, Gradualen u. s. w. bekannt gemacht, die als Manuscripte in den böhmischen Kirchen zerstreut sind.

Cylindergebläse, ein im J. 1828 von einem Orgelbauer in Tirol, und im J. 1829 von Joh. Friedr. Schulze in Paulinzelle benutzter und empfohlener Ersatz für die Orgelbälge, der aus runden, hohlen, mehr weiten als hohen Cylindern besteht,

in welchen ein Stöpsel auf- und niedergeht, der rundherum einen ledernen ausgefütterten Wulst hat, und durch Federn an den Seiten festgehalten wird. Schulze stellt auch die Möglichkeit dar, die Cylinder durch Dampf treiben zu lassen. Die Sache scheint mehr gegen als für sich zu haben, denn bis jetzt sind bei uns in Deutschland wenigstens die C. noch nicht im Stande gewesen, die Bälge zu verdrängen, was auch Schulze gegen dieselben als zu kostspielige und zu viel Raum einnehmende Vorrichtungen einwendet.

Cylindernuß, s. Nuß.

Cylinderpfeife, ist eine solche Orgelpfeife, die vom Labium bis zur Mündung gleich weit ausläuft.

Cylinderquinte, ist eine Orgelstimme, deren Pfeifen Cylinderform haben, und gegen den Grundton der Orgel in der Quinte gestimmt sind.

Cymbal, s. Hackebrett.

Cymbălum, (griech. κυμβάλον), war bei den Griechen und Römern ein Schlaginstrument von Erz, aus zwei hohlen Halbkugeln bestehend, die wie unsere Becken zusammengeschlagen wurden. Man gebrauchte das Instrument bei feierlichen Tänzen und Aufzügen, besonders beim Feste der Cybele und auch bei den Bacchanalien. Derjenige, der es handhabte, hieß bei den Römern Cymbalista und bei den Griechen κυμβαλιστής.

Cymbel, **Cymbal**, (von Cymbalum), **Miscella acūta**, oder auch bloß **Acūta**, ist eine gemischte Orgelstimme oder Mixtur von kleinem Pfeifenwerke und sehr scharfem, schneidendem Ton. Sie wird zumeist nur in's Manual gesetzt, und wo sie (jedoch selten und unzweckmäßig) im Pedal vorkommt, heißt sie Cymbelbaß. Je nach ihrer Disposition wird sie Einfachcymbel, Cymbel gar klein, klingende Cymbel, kleinrepetirende- oder Octav-Cymbel, Groß- auch Grob-Cymbel und Cymbel-Scharf genannt.

Cymbelbaß, s. Cymbel.

Cymbel gar klein, s. Cymbel.

Cymbel-Octave, s. Cymbel.

Cymbelregal, eine Orgelstimme von kleinem und scharf intonirtem Pfeifenwerk.

Cymbel-Scharf, s. Cymbel.

Cymbelstern oder **Cymbelzug**, heißt derjenige Registerzug, welcher ein vor einer Conducte liegendes Sperrventil öffnet und durch diese den Wind zu einem Rade führt, das, indem sich der Wind darin fängt, nebst der Welle, an die es befestigt ist, sich um seine Axe dreht. An der Welle sind Arme angebracht, welche beim Herumdrehen in Stahlfedern greifen, an denen helltönende Glöckchen (Cymbeln) befestigt sind, oder an den Armen sind Hämmer angebracht, die auf Stahlstäbe schlagen und einen Akkord angeben. Die Welle dreht ebenfalls einen an der Orgelfronte angebrachten und vermöge eines Drahtes mit ihr verbundenen Stern um seine Axe. In neuern Orgeln benutzt man diese Spielerei nicht mehr.

Cymbelzug, s. vor. Art.

Cyther, s. Zither.

Czakan, s. Stockflöte.

Czarth, Georg, geb. im Jahre 1708 zu Deutschbrod in Böhmen, erhielt von

Zimmer und Rosetti Unterricht im Violin- und von Biarelli im Flötenspielen. Franz Benda schätzte ihn so sehr, daß er ihn mit nach Warschau nahm, wo C. in die Dienste eines Starosten Sucharewski kam. Im Jahre 1733 wurde er in der Kapelle des Königs von Polen angestellt, ging aber schon im folgenden Jahre zum damaligen Kronprinzen von Preußen nach Rheinsberg, und folgte diesem auch, nachdem er als König den Thron bestiegen hatte, nach Berlin, wo er bis zum J. 1760 blieb. Zu dieser Zeit erhielt er eine noch vortheilhaftere Anstellung als Violinist in Mannheim an der kurfürstl. Kapelle, wo er bis zu seinem Tode im J. 1780 blieb. Er hat viele Concerte, Solo's, Duo's, Trio's u. s. w. für Flöte und Violine componirt, die ihrer Zeit in hohem Ansehen standen, aber meist Manuscript geblieben sind; gestochen sind von ihnen nur 6 Solo's für Violine und 6 dergleichen für Flöte, auf deren Titel aber sein Name Zarth geschrieben ist.

Czeck, geb. zu Horciez in Böhmen den 4. Decbr. 1759, war ein guter Pianist, Orgelspieler und auch Componist. In seinem Geburtsorte hatte er den ersten musikalischen Unterricht und im Jahre 1772 wurde er in Prag als Altist in der Barnabiten-Kirche angestellt, wo er vom Chordirektor und Concertmeister Johann Kütthorsky dem Jüngern, einem sehr geschickten Manne, in der Tonkunst weiter ausgebildet wurde, es auch bald so weit brachte, daß er öfter für seinen Lehrer die Kirchenmusiken dirigiren konnte. Im J. 1780 trat er in's Prämonstratenser-Kloster zu Strabow, und wurde im J. 1787 zum Priester geweiht. Gest. ist er am 29. Aug. 1808 und hat vielerlei Kirchenmusikstücke, Klaviersonaten und Tänze hinterlassen, die aber alle Manuscript geblieben sind.

Czermak, (....), geb. in Böhmen um das J. 1710, ein sehr guter Violoncellist, der in Warschau lebte, und sich daselbst noch in seinem hohen Alter hören ließ. Man lobte sein angenehmes Spiel, und besonders seinen Vortrag des Adagio. Die vielen Concerte, die er für sein Instrument componirt hat, sind alle Manuscript geblieben.

Czermak, Anton, ein geschickter Orgelspieler, in Böhmen um 1750 geb., war ein Schüler Segert's und wurde, nachdem er in Prag die griechische und lateinische Sprache, so wie auch Philosophie studirt hatte, in genannter Stadt Organist an der Heinrichs-Kirche. Nachher erhielt er die Organistenstelle an der Marien- und endlich die an der Kreuzkirche. Gest. ist er im August des Jahres 1803. Man kennt Orgelconcerte von seiner Composition.

Czernohorsky, Bohuslaw, ein böhmischer Minorit, war zuerst an der Kirche des heil. Antonius in Padua als Regenschori angestellt, kam aber von da in gleicher Eigenschaft an die Jakobskirche in Prag. Er starb im Jahre 1740 auf einer Reise nach Italien. Seiner Zeit galt er für den bedeutendsten böhmischen Tonkünstler und sein Orgelspiel, sowie seine Kirchencompositionen, von denen beim großen Brande in Prag im J. 1754 viele verloren gegangen sind, wurden ungemein hochgehalten.

Czerny, Karl, der bekannte emsige Componist, hochgeachtete Lehrer und in früherer Zeit auch vortreffliche Virtuos auf dem Pianoforte, ist den 21. Febr. 1791 in Wien geboren, woselbst sein Vater, Wenzel C., aus Böhmen stammend, seit 1785 als Klavierlehrer lebte. Dieser war es auch, der unsern Karl einzig und allein in der Tonkunst unterrichtete, ihn von frühester Kindheit an mit den besten Werken älterer und neuerer Zeit, namentlich eines Bach, Mozart, Clementi, Beethoven rc.

bekannt machte, und aus den theoretischen Schriften Kirnberger's, Albrechtsberger's u. s. w. gründliche Erkenntniß der musikalischen Kunst schöpfen ließ. In seinem 14. Jahre schon, also 1805, fing C. an Stunden zu geben, und wurde nach und nach als Lehrer so gesucht, daß er seine ganze Tageszeit dem Scholarisiren widmen mußte. Seine Mühe wurde aber auch durch reichliche Erfolge belohnt; denn nicht leicht hat ein Lehrer eine Reihe so ausgezeichneter Schüler aufzuweisen, wie Czerny; wir nennen von diesen blos Liszt, Döhler, Mad. Belleville-Oury, wie denn auch außerdem seine vielen vortrefflichen Schulwerke für das Pianoforte seine tiefe Einsicht in die Mechanik dieses Instrumentes hinlänglich documentiren. Was nun seine Compositionen betrifft, so erschienen die ersten derselben — concertante Variationen für Pianoforte, und Violine, und ein vierhändiges Rondeau brillant — im J. 1819, also erst in seinem 28. Jahre; von dieser Zeit an aber, bis auf den heutigen Tag, hat er in staunenerregender Produktivität diesen Erstlingen über 900 Werke folgen lassen, von denen viele zehn und mehr Nummern zählen, und bei denen zahllose Arrangements von Oratorien, Opern, Sinfonien, Ouverturen u. s. w. nicht mitgerechnet sind. Man weiß aber auch, daß er außer allen diesen Sachen für Pianoforte, eine ungeheure Menge von größern Vokal- und Instrumentalstücken — Messen, Motetten, Concerte, Sinfonien u. s. w. — im Manuscript liegen hat. Daß C. in den meisten seiner im Druck erschienenen Opern keine sehr tiefen Musikstücke geliefert hat, und durch diese in der Nachwelt wohl kaum leben wird, ist unzweifelhaft; jedoch zeigt er überall den form- und stylgewandten Musiker und auch den erfindungsreichen, wenn man nämlich mehr die Quantität als die Qualität im Auge hat. Einen bleibenden Werth werden aber seine Etudenwerke, z. B. die Schulen der Geläufigkeit, der Fingerfertigkeit, des Virtuosen u. s. w. behalten.

Czerny, Dominik, geb. zu Nimburg in Böhmen den 30. Oct. 1736, sang als Knabe Contr'alt im Chor der Aegidien-Kirche in Prag, machte dann an der Universität dieser Stadt seine Studien, und trat in den Minoriten-Orden. Im J. 1760 wurde er Chordirektor an der St. Jakobskirche in Prag, starb aber schon im Jahre 1766 den 2. März, erst am Anfang einer glücklichen künstlerischen Laufbahn stehend. Seine Compositionen wurden zu ihrer Zeit sehr geschätzt, sie sind aber Manuscript geblieben, und in den Archiven böhmischer Klöster und Kirchen zerstreut.

Czerny, Joseph, Klavierspieler, Klaviercomponist und Musikalienhändler, geb. den 17. Juni 1785 zu Horzin in Böhmen, und gest. zu Wien den 22. Sept. 1831. Er ist nicht, wie man längere Zeit geglaubt hat, der Bruder von Karl Czerny, und auch nicht einmal mit diesem verwandt; eben so wenig ist er in künstlerischer Beziehung mit Karl Czerny in einen Rang zu stellen, denn weder war er ein ausgezeichneter Spieler, noch können seine Compositionen, etwa 60 Opera, Rondo's, Divertissements, Variationen u. s. w., den Vergleich mit denen K. Czerny's aushalten — und dabei braucht man eben kein enthusiastischer Verehrer des Letztgenannten zu sein. Mit dem Klavierunterrichtgeben hat er sich auch befaßt, und von seinen Schülern ist als besonders ausgezeichnet nur die Blahetka zu nennen.

Czerny, Sanctus, ein seiner Zeit geschätzter Orgelspieler und Kirchencomponist, geb. in Böhmen im J. 1724. In seinem 19. Jahre trat er in den Orden der barmherzigen Brüder, und war damals schon im Orgelspielen, worin Seuthe und

Tuma seine Lehrer waren, sehr geschickt. Er starb den 26. Nov. 1775 als Direktor seines Ordens, ohne etwas von seinen zahlreichen Compositionen in den Druck gegeben zu haben.

Czerwenka, Joseph, ein vortrefflicher Oboist, geb. zu Benadeck in Böhmen den 6. Sept. 1759. Sein erster Lehrer war Stiasny in Prag. Im Jahre 1779 wurde er beim Fürstbischof von Breslau, Grafen Schafgotsch, zu Johannisberg in Schlesien angestellt, und blieb daselbst bis zum J. 1790, wo er einem Rufe in die Kapelle des Fürsten Esterhazy nach Eisenstadt in Ungarn folgte. 1794 ging er nach Wien, wo er noch unter dem älteren Triebensee die letzte Hand an seine Ausbildung legte, und als Solist an der kaiserl. Kapelle placirt wurde, welchen Posten er mit aller Auszeichnung bis zum J. 1829 versah. Gest. ist er am 23. Juni 1835. — Sein Bruder, Theodor C., geb. zu Benadeck im J. 1762, war ebenfalls ein guter Oboist und Schüler von Stiasny. Nachdem er einige Jahre in der preußischen Hofkapelle angestellt gewesen war, begab er sich nach Petersburg, und starb daselbst als Kammermusikus im J. 1827. Man hat von ihm einige Solo's für die Oboe.

Czepka, Valentin, geb. zu Prag im J. 1769, kam als Sängerknabe an die St. Jakobskirche seiner Vaterstadt und lernte mehrere Blasinstrumente, besonders brachte er es auf dem Fagott zu großer Geschicklichkeit. Seine erste Anstellung erhielt er in der Kapelle des Grafen Pachta, und 1802 kam er als Fagottist an das Orchester des Theaters an der Wien, woselbst er fast 20 Jahre blieb. Alsdann nahm er die Kapellmeisterstelle an einem österreichischen, in Neapel stationirten Regimente an, und ward später wegen seiner Kenntnisse in den slawischen Sprachen zu einem Regimente nach Galizien versetzt. Er hat sieben Concerte für Fagott und mehrere Militärmusikstücke componirt, die Manuscript geblieben sind.

41*

Digitized by Google

D.

D, der vierte Buchstabe im deutschen Alphabet, bezeichnet in unserm modernen Tonsystem die zweite diatonische Klangstufe, oder die dritte Stufe der diatonisch-chromatischen Leiter. Im Französischen und Italienischen heißt dieser Ton Re. Als Abkürzung bedeutet D Destra, die linke Hand, oder die Präposition Da und Dal, von, von dem.

Da, eine der Graun'schen Silben in der Solmisation, s. *Alphabet*.

Dabadie, (....), geb. um 1798 im mittäglichen Frankreich, trat im J. 1818 in das Pariser Conservatorium, und debutirte im J. 1819 an der großen Oper, an welcher er von 1821 an die ersten Bariton-Partien inne hatte. — Seine Frau, Louise Zulmé D., eine geborne Mlle. Leroux, war ebenfalls Sängerin, und ist zu Paris den 20. März 1804 geb. Im Jahre 1814 trat sie in's Conservatorium, und studirte daselbst den Gesang unter Plantade; im J. 1821 debutirte sie an der großen Oper als „Antigone" in Sacchini's „Oedipus", erhielt auch noch in demselben Jahre an diesem Theater ein Engagement für zweite Partien, und nach dem Rücktritt der Branchu und Grassari wurde sie deren Stellvertreterin für erste Partien. Doch stellte sich nach einigen Jahren schon eine wesentliche Abnahme ihrer Stimme ein, und Anfangs der dreißiger Jahre mußte sie ihre Entlassung nehmen; man meint, daß zu frühes Auftreten, und namentlich Anstrengung vor völliger Entwicklung die Schuld an diesem frühen Verfall tragen.

Da Capo, vom Anfang, von vorn angefangen, zeigt die Wiederholung eines Satzes an, die bis zum Schlußzeichen, bei dem das Wort Fine (Ende) steht, geschehen soll, (daher auch Da Capo al Fine oder sin' al Fine — vom Anfang bis zum Ende). Es ist gewöhnlich der erste Haupttheil eines Stückes, der zum Schluß wiederholt wird, ja in der früheren Arienform war dies sogar *stets* der Fall, und der Erste, der überhaupt das Da Capo anbrachte, war Alessandro Scarlatti, in dessen Oper Theodora (1693) man es zuerst findet. Von der Zeit an wurde es stabil, bis es durch Gluck beseitigt wurde. — Auch ist Da Capo ein den Italienern entlehnter auszeichnender Zuruf für Sänger und Instrumentalisten, das vorgetragene Stück noch einmal zu wiederholen.

Dach, nennt man auch den obern Theil des Corpus der Geigeninstrumente; siehe *Resonanzboden*.

Dachschweller, s. *Crescendo-Zug*.

Dachselt, Christian Gottlieb, geb. zu Kamenz in der Oberlausitz am 16. Dec. 1737, kam im Jahre 1749 als Singknabe in die Hofkapelle zu Dresden, und studirte unter dem damaligen Direktor Hebestreit, und nach dessen Tode unter dem Kapelldirektor und Hoforganisten Richter bis zum Jahre 1758 die Musik mit allem Fleiß und Eifer. Hierauf verließ er die Kapelle und gab Privatunterricht, bis er im J. 1768 an die Waisenhauskirche als Organist kam, und im J. 1769 zugleich noch an der Johanniskirche in gleicher Eigenschaft angestellt wurde. Im J. 1785 endlich erhielt er als Weinlig's Nachfolger die Stelle als Musikdirektor und Organist an der Frauenkirche, welche er bis zu seinem Tode im J. 1804 bekleidete. Er war ein vortrefflicher Orgelspieler und gebildeter Musiker überhaupt, der auch eine zahlreiche und ausgesuchte musikalische Bibliothek hinterließ. Compositionen von ihm sind nicht in die Oeffentlichkeit gelangt.

Dachstein, Wolfgang, ein alter Dichter und Componist von geistlichen Liedern, war zu Anfang des 16. Jahrh. katholischer Priester zu Strasburg, ging aber im Jahre 1524 zum Lutherthum über, verheirathete sich, und wurde Vicarius und Organist an der St. Thomaskirche in genannter Stadt. Nebst dem Kanonikus am Münster, Matthias Greiter, war D. der Erste, der für die sich neu bildende Strasburger Gemeinde Kirchenlieder dichtete und Melodien dazu setzte. Dahin gehören u. A. die drei Lieder und Melodien: „O Herre, wer wird Wohnung han" (Ps. 15), „Der heicht spricht, es ist kein Gott" (Ps. 53) und „An Wasserflüssen Babylon" (Ps. 137), von welchen Letzteres in vielen Gesangbüchern sich heute noch vorfindet und gesungen wird. Man hat häufig diesen Wolfgang D. mit einem um hundert Jahre später lebenden Magdeburger Geistlichen gleichen Namens verwechselt und behauptet, daß von diesem das Lied „An Wasserflüssen Babylon" herrühre, und im J. 1631 auf die Zerstörung Magdeburgs verfertigt worden. In neuerer Zeit hat aber das älteste Strasburger Gesangbuch, in dem sich das Lied und der Name des Verfassers bereits vorfinden, die Richtigkeit dieser Behauptung dargethan.

Dacosta, Isaak, mit dem eigentlichen Namen Franco, geb. zu Bordeaux den 17. Jan. 1778, trat in das Pariser Conservatorium und erhielt im J. 1798 den ersten Preis für Clarinettspiel. Nachher war er einige Jahre an kleinen Pariser Theatern angestellt, kam dann als erster Clarinettist an das Orchester der italienischen Oper, wo er bis zum J. 1820 blieb, und wurde darauf in gleicher Eigenschaft an der großen Oper angestellt. Er hat Concerte, Variationen für die Clarinette, Duo's für Piano und Clarinette u. s. w. componirt; auch hat er im J. 1832 eine Baßclarinette nach einem andern als dem in Deutschland üblichen System construirt und damit viel Glück gemacht.

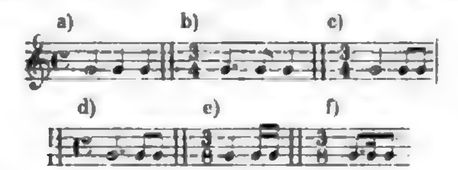
Dactyli, der Name einer Hauptabtheilung desjenigen Tonstückes, mit welchem sich die bei den Pythischen Spielen der alten Griechen um den Preis streitenden Tonkünstler hören ließen.

Dactyli idaei, auch Kureten oder Korybanten genannt, waren diejenigen im Gefolge des Phöniziers Kadmus, die, wie man glaubt, die Musik zuerst bei den Götterfesten der Griechen eingeführt haben. An eine geordnete Musik darf wohl hierbei nicht gedacht werden; eher an einen Lärm mit allerhand Klapper- und Schlaginstrumenten, verbunden mit einem heftigen Geschrei, das einen Gesang vorstellen sollte.

Die Korybanten waren es auch, die nach der griechischen Götterfabel den jungen Jupiter auf dem Berge Ida verborgen hielten, und durch ein fortwährendes Getöse von starktönenden Instrumenten, welches sie tanzend oder nach gewissen abgemessenen Schritten — Dactyli genannt — machten, zu verhindern suchten, daß das Kind Jupiter durch sein Schreien sich verrieth. Von diesen Schritten oder tanzenden Bewegungen und vom Berge Ida erhielten sie denn auch den Namen Dactyli idaei.

Dactylion, ist der Name einer im J. 1835 von Henri Herz erfundenen Maschine, die dazu dienen soll, den Fingern beim Klavierspiel die größtmögliche Gleichheit, Unabhängigkeit, Stärke und Gelenkigkeit zu geben. Sie kann allen Klavieren angepaßt werden, und besteht in über den Tasten an Stahlfedern schwebenden Ringen, zehn an der Zahl, welche, sobald die Finger der beiden Hände hineingebracht werden, dem Vorderarm und der Hand die nöthige und richtige Stellung geben. Bringt der Uebende die Tasten in Bewegung, so hat jeder Finger eine völlig gleiche Stärke des Widerstandes zu überwinden, die man nach Gefallen vermehren oder vermindern kann, und wenn die Taste niedergedrückt worden ist, so führt die Schnellkraft der Feder den Finger unmittelbar in seine erste Lage zurück. Zur Benutzung dieser seiner Vorrichtung hat der Erfinder eine Sammlung von 1000 Uebungen herausgegeben, welche alle mit Hülfe der Maschine ausführbare Zusammenstellungen enthält. Es ist dem Dactylion wie allen dergleichen Maschinen zur Bildung von Armen und Fingern ergangen, — es hat sich nicht verbreitet, und man hat ihm nicht mehr als einen blos relativen Werth zuschreiben mögen.

Dactylus, eine metrische Figur von einer Länge und zwei Kürzen (— ◡ ◡); in Noten ausgedrückt stellt sie sich in verschiedenen Taktarten etwa folgendermaßen dar:



Dämme, auch Unterschiede, falsche oder blinde Register genannt, sind schmale Leisten, welche der Länge nach auf der Windlade der Orgel befestigt sind, und auf denen die Pfeifenstöcke ruhen. Sie verhindern, daß die Schleifen oder Registerzüge sich dergestalt verschieben, daß ihre Löcher nicht mehr auf die Löcher der Canzellen passen.

Dämpfer, franz. Sourdine, (spr. Surdihn'), ital. Sordino, ist eine mechanische Vorrichtung, die den Ton musikalischer Instrumente weicher, schwächer macht. Bei den Geigeninstrumenten wird dies durch einen kleinen Kamm von Holz, Elfenbein oder Metall bewirkt, dessen drei gespaltene Zacken auf den obern Theil des Steges geschoben werden, ohne daß sie aber die Saiten berühren. Der Dämpfer muß sehr genau auf den Steg passen, damit der Ton nicht schnarrend oder ungleich in der Stärke werde. Unter den Blasinstrumenten wird nur beim Horn und der Trompete ein mechanischer Dämpfer angewendet. Bei ersterem (dem Horn) besteht er gewöhnlich aus einer meistens mit Tuch überzogenen hohlen Kugel von Pappe, ungefähr

Digitized by Google

sechs Zoll im Durchmesser, an welcher sich ein offener Schlauch befindet, der in den Schalltrichter paßt; innerhalb der Kugel ist ein Draht mit einer Scheibe angebracht, durch welche die Höhlung des Schlauches verdeckt werden kann, damit der Hornist trotz des Dämpfers auch die Töne stopfen kann, zu welchem Behufe auch der Draht mit einem Handgriffe versehen ist, der aus der untern Seite der Kugel hervorragt. Bei der Trompete ist der Dämpfer ein Stückchen ausgebohrtes und gut abgedrehtes Holz, das in den Schalltrichter geschoben wird. Bei den Rohrinstrumenten kann eine Dämpfung vermittels eines feuchten Schwammes oder zusammengeballter Baumwolle hervorgebracht werden; jedoch ist dies nicht allgemein eingeführt, wie denn überhaupt die Blasinstrumente in unsern heutigen Orchestern durch gar keine mechanischen Vorrichtungen mehr gedämpft werden. — Der Dämpfer bei den Klavieren und Fortepiano's (im Großen und Ganzen die Dämpfung genannt), ist eine Vorrichtung, die das Nachhallen der Saiten, nachdem der Finger schon von der Taste aufgehoben worden ist, verhindert. Bei den alten Flügeln oder Clavicymbeln geschah die Dämpfung vermittels eines kleinen Stückchens Tuch, das an den Docken oder Springern angebracht war, und sich nach dem Anschlagen des Tones und bei dem Zurückfallen der Springer auf die Saiten legte. Bei den neueren Fortepiano's ist der Dämpfer ein kleiner, mit ausgefasertem Tuch oder sehr wolligem Leder überzogener, am besten jedoch mit feiner Merinowolle belegter Körper, der auf die Saite fällt, sobald der Finger die Taste verläßt. Die mechanische Einrichtung ist sehr verschieden, jedoch im Ganzen immer so, daß die Taste, wenn sie angeschlagen wird, zugleich auch den Dämpfer ihrer Saite hebt, und daß dieser, sobald der Finger die Taste verläßt, entweder vermöge seiner eigenen Schwere oder vermöge einer entgegenstrebenden Feder augenblicklich wieder auf die Saite fällt, und zwar so fest und gleichmäßig, daß durchaus kein Nachklang irgend einer Saite stattfindet. In neuester Zeit ist die sogenannte liegende Dämpfung die beliebteste. Bei den älteren Klavierinstrumenten läßt sich die Dämpfung durch einen Zug aufheben, bei den neuern gewöhnlich durch ein am Boden des Instruments angebrachtes, und von dem Spieler mit dem Knie oder dem Fuß regiertes Druckwerk (s. Pedal). Bei dem großen Umfange der neuern Fortepiano's giebt man den Tönen der höchsten Octave keine Dämpfung, weil die Saiten so kurz sind, daß ihre Vibration an sich schon nicht lange währt, und also kein Nachhallen möglich ist. — Daß auf eine zweckmäßige und sorgfältige Einrichtung der Dämpfung bei den Klavierinstrumenten, auf die Präcision, auf die Leichtigkeit des Mechanismus u. s. w. ungemein viel ankommt, brauchen wir wohl nicht erst weitläufig zu beweisen.

Dagincourt, (spr. Daschengkuhr), Jacques André, geb. zu Rouen im J. 1684, machte seine musikalischen Studien an der Maitrise (Musik- und vorzugsweise Singschule), der Kathedrale seiner Vaterstadt, und wurde dann Organist an der Abtei von St. Ouen. Im J. 1718 begab er sich nach Paris und lebte zuerst einige Jahre daselbst vom Stundengeben; nachher wurde er aber Organist an St. Méry, und im J. 1727 erhielt er eine der Hoforganistenstellen. Um 1745 zog er sich nach Rouen zurück, wo er ungefähr 10 Jahre darauf starb. Er war ein guter, wenn auch nicht ausgezeichneter Klavier- und Orgelspieler, und hat im J. 1738 zu Paris eine Sammlung Klavierstücke publicirt, die ziemlich schwach in der Erfindung sein sollen.

Dagneaux, (spr. Danjoh), Pierre, war im 17. Jahrh. Musikmeister an der Pfarrkirche St. Magloire zu Pontorson in der Bretagne, und ist in Paris im Jahre 1666 eine Missa quatuor vocum ad imitationem moduli: Vox exultationis von ihm publicirt worden.

Dahmen, Johann Andreas, geschickter Violoncellist und Komponist für sein Instrument, wurde um die Mitte des vorigen Jahrh. in Holland geboren, und lebte 1794 in London; auch hat er sich in den Jahren 1796—97 in Süddeutschland hören lassen. Componirt hat er mehrere Violoncell-Sonaten und Duetten, Streich-Trio's und Quartetten.

Daire oder **Dairo**, der Name einer türkischen Handtrommel, die unserm Tambourin ganz ähnlich ist und auch wie dieses behandelt wird.

Dalayrac, s. Alayrac d'.

Dalberg, Johann Friedrich Hugo, Freiherr von, (jüngerer Bruder des ehemaligen Fürsten Primas, Erzkanzlers und Erzbischofs u. s. w., Karl Theodor Anton Maria), geb. im J. 1752, Domcapitular der Stifter zu Trier und Worms, auch kurtrier'scher Hofrath in Koblenz, und gest. im Juli des J. 1812 zu Aschaffenburg. Er war nicht nur ein geschmackvoller Musikdilettant, der gut Pianoforte spielte und hübsch componirte, — sein Lehrer war für das Theoretische und Praktische der treffliche Holzbauer, — sondern er hat auch, außer anderen literarischen Arbeiten, mehrere auf die Tonkunst bezügliche Schriften verfaßt, die sehr interessant sind. Von seinen Compositionen sind zu nennen: Quartetten für Klavier, Oboe, Horn und Fagott, Trio's für Klavier, Violine und Violoncello, Klaviersonaten, Duo's für 2 Klaviere, Variationen, Polonaisen, Lieder und Gesänge, die Musik zu den Todesscenen des Erlösers nach Klopstock u. s. w. — Musikalische Schriften von ihm sind: „Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister", Mannheim 1787; „Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie und ihre allmälige Ausbildung", Erfurt 1801; „Vom Erkennen und Erfinden", Frankfurt 1791; „Ueber die Musik der Indier, aus dem Englischen des William Jones, mit Zusätzen, Anmerkungen &c.", Erfurt 1802; Aufsätze in der Leipz. allg. mus. Zeitung.

Dalibor, ein Böhme, nach dem noch bis auf den heutigen Tag der Schloßthurm in Prag den Namen Daliborga führt, lebte gegen Ende des 15. Jahrh., stellte sich im J. 1498 an die Spitze einer Rebellion, wurde aber gefangen und in den genannten Schloßthurm gesetzt. Hier, von Langeweile geplagt, suchte er sich eine Geige zu verschaffen, und lernte ganz von selbst, ohne je einen Begriff von Musik gehabt zu haben, dies Instrument spielen, und brachte es darauf durch emsiges Ueben zu einer solchen Fertigkeit, daß sich täglich eine Masse Menschen in der Nähe seines Gefängnisses versammelten um ihn zu hören, und er für den größten Geiger Böhmens erklärt wurde; (nach dem damaligen Stande der Kunst, und namentlich der instrumentalen, will das wohl nicht viel sagen). Von ihm schreibt sich das in Böhmen bekannte Sprüchwort her: Etiam Daliborem fames musicam docuit (auch einen Dalibor kann der Hunger zum Tonkünstler machen).

Dall, Roderick, bemerkenswerth als der letzte der sogenannten wandernden Harfner in Schottland, lebte noch im J. 1740, und galt für den geschmackvollsten Harfen-Virtuosen und Componisten, den es dazumal in Schottland gab. Viele

seiner Melodien und Lieder sind in's Volk übergegangen, und man singt sie immer noch gern.

Dallans, Ralph, ein englischer Orgelbauer, lebte um die Mitte des 17. Jahrh. in London, und starb zu Greenwich im Febr. des Jahres 1672. Von ihm sind die Orgeln im neuen Colleg und in der Musikschule zu Oxford.

Dallery, Charles, um 1710 in Amiens geboren, war zuerst Böttcher, wurde aber dann, da er sehr viel mechanisches Geschick besaß, Orgelbauer, und hat sich auch durch viele Verbesserungen in seinem Fache verdient gemacht. Von seinen Orgeln ist u. A. die in der Kirche St. Pierre zu Douai befindliche, die erst in der Abtei Anchin war, zu nennen. Wann D. gestorben, weiß man nicht. — Sein Neffe und Schüler Pierre Dallery, geb. zu Butre-le-Sec bei Montreuil-sur-Mer den 6. Juni 1735, hat sich ebenfalls durch viele vortreffliche Orgelwerke bekannt und berühmt gemacht, und ist derjenige, dessen wir schon in dem Artikel Cliquot (s. d.) erwähnt haben.

Dalloglio, (spr. Dalloljo), zwei Brüder, Domenico und Giuseppe, der erstere und ältere war berühmt als Violinist und der jüngere als Violoncellist. Sie sind in den ersten Jahren des vorigen Jahrh. in Venedig geboren (nach Einigen nur Giuseppe, und Domenico in Padua), und gingen im J. 1735 nach Petersburg in kaiserlich russische Dienste, wo sie bis 1764 blieben, dann ihre Entlassung nahmen und in ihr Vaterland zurückkehren wollten. Doch war es nur einem von ihnen vergönnt, die Heimath wieder zu sehen, denn Domenico wurde auf der Reise, unweit Narwa, vom Schlage gerührt, und starb nach wenigen Tagen. Giuseppe setzte darauf seine Reise allein fort, gab in Warschau einige Concerte, und wurde vom König von Polen zu dessen Agenten bei der Republik Venedig ernannt, in welcher Stadt er im J. 1765 ankam, daselbst aber schon im J. 1771 starb. Beide Brüder waren auch als Componisten geschätzt, besonders Domenico, der in dieser Beziehung noch thätiger war als sein Bruder, und von dem Sinfonien, Violin-Solo's und Concerte u. s. w. bekannt geworden sind.

Dallum, Robert, ein englischer Orgelbauer, der seiner Zeit eines großen Rufes genoß, wurde zu Lancaster im J. 1602 geb., und starb zu Oxford im J. 1665.

Dalvimare, s. Alvimare d' zunächst; doch müssen wir diesen angezogenen Artikel (der von anderer Feder als der unsrigen ist) hiermit erweitern und berichtigen. D., Martin Pierre, wurde im J. 1770 zu Dreux im Departement Eure-et-Loire geb., und war der Sproß einer angesehenen Familie. Er trieb die Musik erst blos zu seinem Vergnügen; als aber die Revolutionswirren den Wohlstand seiner Familie vernichtet hatten, griff er zur Kunst als zu einem Existenzmittel. Seine Geschicklichkeit auf der Harfe machte, als er nach Paris kam, viel Sensation; im Jahre 1800 wurde er an der großen Oper als Harfenspieler angestellt, bei der Bildung der Privatkapelle für den Kaiser Napoleon kam er ebenfalls in dieselbe, und 1807 erhielt er auch den Titel eines Harfenisten der Kaiserin Josephine. Durch glückliche Zufälle hatten sich seine Vermögensumstände so gebessert, daß er im Jahre 1812 alle seine Stellen aufgeben konnte, und nicht mehr von der Kunst zu leben brauchte. Er zog sich nach Dreux zurück, und lebte daselbst noch im J. 1836. Er hatte, nachdem er vom öffentlichen Schauplatze abgetreten, die sonderbare Grille, daß er nur mit Wider-

willen von seiner künstlerischen Laufbahn sprechen hören oder selbst sprechen konnte, so ehrenvoll diese auch gewesen ist. Für sein Instrument hat er viele Sonaten, Variationen, Fantasien u. s. w. componirt; außerdem mehrere Sammlungen Romanzen und eine einaktige komische Oper: le Mariage par imprudence, die aber kein Glück machte.

Damasus, Pater, s. Brosmann.

Damcke, Berthold, geb. am 6. Febr. 1812 zu Hannover, bereitete sich auf dem dortigen Gymnasium zuerst auf das Studium der Theologie vor, wählte jedoch später die Tonkunst als Lebensberuf. Im Jahre 1833 trat er als Bratschist in die hannöver'sche Hofkapelle, beschäftigte sich aber nebenbei viel mit Orgel- und Klavierspiel und Composition, und nachdem er in Frankfurt a. M. noch Schelble's, Aloys Schmitt's und Ferd. Ries' Unterricht in verschiedenen Zweigen der Tonkunst genossen, übernahm er in Kreuznach die Stelle eines Dirigenten des Musikvereins und der Liedertafel. Im Jahre 1837 vertauschte er Kreuznach mit Potsdam, wo er Musikdirektor wurde, und wohl auch gegenwärtig noch lebt, wenn wir nicht irren. — Von seinen Compositionen sind zu nennen: Oratorien „die Geburt Jesu" und „Tobias", Ouverturen, Psalmen, Choralgesänge für Männerstimmen, Lieder u. s. w.

Damenisation, s. Alphabet.

Damiani, F., auch zuweilen d'Amiani genannt, war zu Anfang unsers Jahrh. als Sänger berühmt. Er ist zwar von Geburt ein Italiener, aber sein Ruf verbreitete sich von London aus, wo er im J. 1800 sang. In Paris trat er im Jahre 1801 auf, aber mit nicht so großem Erfolge wie in der englischen Hauptstadt, und in den Jahren 1805 und 1806 sang er auf verschiedenen italienischen Theatern. Nach dieser Zeit ist weiter nichts von ihm gehört worden. Componirt hat er auch Einiges, z. B. Gesänge mit Begleitung der Harfe oder des Pianofortes, zwei- und mehrstimmige Notturno's.

Damon, ein Tonkünstler des alten Griechenlands, in einem Flecken in Attika geb., Schüler des Agathokles und Lehrer des Sokrates und Perikles in der Musik. Ihm wird auch die Erfindung des hypophrygischen und hypolydischen Modus zugeschrieben. Von seinen nähern Lebensumständen erzählen die alten Schriftsteller nichts Bestimmtes weiter, als daß er aus Athen verbannt wurde, weil man ihn im Verdacht hatte, daß er dem Perikles unter der Maske der Musik die Kunst zu herrschen gelehrt habe. Dies beweist denn, daß D. ein eben so großer Staatsmann wie Musiker gewesen sein muß.

Damon, William, ein englischer Tonkünstler und Mitglied der königl. Kapelle in der letzten Hälfte des 16. Jahrh., machte sich vorzugsweise dadurch bekannt, daß er zuerst die Psalmen in England vierstimmig setzte in dem Werke: The Psalmes of David in English meter, with notes of four partes etc. Gerber meint den Hawkins so verstehen, als habe D. zu den Psalmen eigne und neue Melodien gesetzt. Dieses Werk, von einem Freunde D's. ohne sein Vorwissen 1579 in den Druck gegeben, hatte aber nur geringen Erfolg, und D. setzte nun die Psalm-Melodien, wie sie in den Kirchen gesungen wurden, vierstimmig, und zwar so, daß der Tenor die Melodie führte. Der Titel dieser Arbeit ist zu weitläufig, als daß wir ihn hierhersetzen sollten, genug sei es, wenn wir berichten, daß sie im Jahre 1591

erschien; noch in demselben Jahre kam ein zweites Buch solcher Psalmen von D. heraus, nur mit dem Unterschiede, daß hier die Melodie im Diskant lag, während sie in dem erstern im Tenor sich befand. Burney besaß ein fünfstimmiges Miserere von D's. Composition, und rühmt dessen gute und reine Harmonie und fließende Schreibart. Nach dem Titel des oben angeführten Psalmen-Werkes war er im J. 1591 schon nicht mehr am Leben.

Damoreau-Cinti, (spr. Damoroh), Laure Cinthie, geborne Montalant und vor ihrer Verheirathung unter dem Namen der Mlle. Cinti bekannt, eine vortreffliche Sängerin, geb. zu Paris den 6. Febr. 1801. Sie trat im J. 1808 in's Conservatorium und machte daselbst im Pianofortespielen und im Gesang ihre Studien. Im J. 1819 erhielt sie an der ital. Oper ein Engagement für untergeordnetere Partien, und die erste Rolle von einiger Wichtigkeit die sie zu singen bekam, war die des Pagen in Mozart's „Figaro". Im J. 1821 gab man ihr erste Partien; aber sie brachte keinen bedeutenden Effekt hervor, obgleich man ihren Gesang recht gut fand; auch in London, wo sie während der Saison 1822 engagirt war, machte sie kein bedeutendes Furore. Erst mit der Ankunft Rossini's in Paris im J. 1823 ging ihr ein besserer Stern auf; der Maestro erkannte sehr richtig die Vorzüglichkeit ihres Talentes und seine Autorität ließ alle Vorurtheile schwinden, die das Pariser Publikum bis dahin gegen die Sängerin hatte. Sie wurde im J. 1825 an der großen Oper engagirt, und trat daselbst in Ferdinand Cortez mit dem immensesten Succeß auf; von nun an war ihr Ruf begründet und sie nahm den ihr gebührenden Platz unter den ersten Sängerinnen ihrer Nation ein. Im J. 1827 erhoben sich einige Differenzen zwischen Mlle. Cinti und der Administration der Oper, diese glichen sich nicht sogleich aus, und Mlle. Cinti verließ das Institut und ging nach Brüssel, wo sie die lebhafteste Bewunderung erregte und auch den Sänger Damoreau heirathete, der durchaus mittelmäßig war und mit dem sie auch nicht glücklich lebte. Mittlerweile waren ihr von der Pariser Oper Concessionen gemacht worden und sie kehrte dahin zurück, bis zum Jahre 1835 eine Zierde des Instituts ausmachend. Zu dieser Zeit wurden ihr von der Direktion der Opera-comique vortheilhafte Anerbietungen gemacht, und sie trat zu Ende des Jahres 1835 auf der genannten Bühne mit ungeheurem Beifall auf. Gegenwärtig ist sie nicht mehr in Thätigkeit, und lebt wahrscheinlich in Paris in Zurückgezogenheit. — Mad. D. hat auch ein Album de Romances von ihrer Composition veröffentlicht, das recht hübsche Sachen enthalten soll.

Dana, Giuseppe, ein Componist zu Neapel und Schüler Fenaroli's daselbst, schrieb im J. 1791 für das San Carlo-Theater die Musik zu den Balleten La finta pazza per amore und la festa campestra.

Danby, John, ein Tonkünstler, der zu London im J. 1790 lebte, und in England eine große Reputation als Singcomponist genoß; namentlich waren seine Glees geschätzt. Auch hatte er eine Gesangschule errichtet, die sehr gerühmt wurde und für die er das Elementarwerk La Guida alla musica vocale, London 1787, verfaßt hatte. Von seinen Glees sind mehrere Sammlungen erschienen.

Dandrieu, (spr. Dangdrioh), Jean François, geb. zu Paris im J. 1684 und gest. daselbst am 16. Jan. 1740, war Organist an St. Mery und Barthelemy und war als Componist und Orgelspieler sehr geschätzt. Er hat Klavier- und Orgel-

Digitized by Google

stücke, Sonaten für drei Streichinstrumente, eine Reihe von Noëls und im J. 1719 einen Traité de l'accompagnement de Piano herausgegeben, welches letztere Werk noch in zwei anderen Ausgaben, 1727 und 1777, erschienen ist.

Daniel, Johann, ein Lautenist, lebte in Deutschland zu Anfang des 17. Jahrh. und hat eine Sammlung von Compositionen für sein Instrument drucken lassen, unter dem Titel: Thesaurus Gratiarum, das ist Schatzkästlein, darinnen allerhand Stücklein, Praeambula, Toccaten, Fugen etc., zur Lauten-Tabulatur gebracht, aus verschiedenen Autoribus zusammengelesen, Hanau 1625; ein zweiter Theil von diesem Werke ist in demselben Jahre publicirt worden.

Dankers, Ghislain, (Gerber schreibt: Danckert, Ghiselinn), ein gelehrter Contrapunktist des 16. Jahrh., geb. zu Tholen in Zeeland, und Sänger an der päpstlichen Kapelle unter Paul III., Marcellus II., Paul IV. und Pius IV. Im J. 1559 hat er zu Venedig publicirt: Il primo e secondo libro de Madrigali a 4, 5 e 6 voci. Auch findet man Motetten von ihm in der von Salblinger zu Augsburg im J. 1554 herausgegebenen Sammlung. Er darf nicht mit Jean Ghiselain verwechselt werden, von dem im J. 1513 Petrucci da Fossombrone ein Buch Messen publicirt hat.

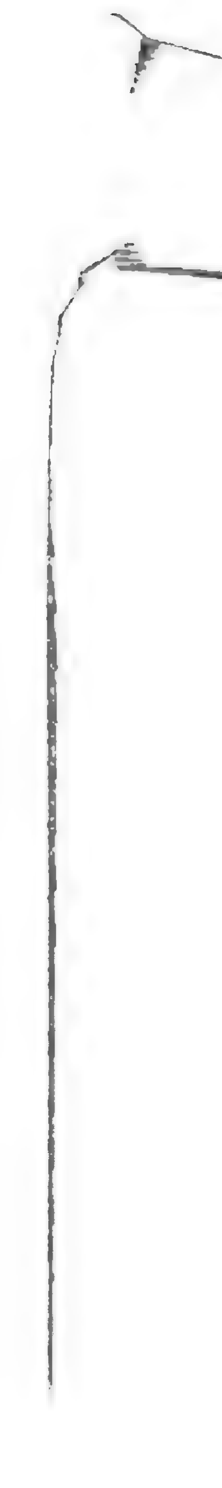
Danneley, (spr. Dännelih), John Feltham, geb. im J. 1786 zu Oakingham in Berkshire. Sein Vater war Vorsänger im Kirchen-Chor zu Windsor und unterrichtete ihn in der Musik; später hatte er auch bei Samuel Webbe Compositions-Unterricht. In seinem 17. Jahre unterbrach er seine musikalischen Studien, um bei einem reichen Onkel zu wohnen, der ihn zum Erben einzusetzen versprochen hatte; unglücklicherweise starb aber dieser Onkel plötzlich, ohne Testament gemacht zu haben, und D. mußte wieder zur Musik greifen, um sich einen Lebensunterhalt zu verschaffen. Er nahm mit allem Eifer seine musikalischen Studien wieder auf, und nachdem er u. A. auch bei Woelfl Klavierunterricht gehabt hatte, wurde er nach Ipswich als Musiklehrer berufen und später auch daselbst Organist. Im J. 1816 ging er nach Paris, und nahm noch Unterricht bei Reicha in der Composition und bei Pradher im Klavierspielen, darauf fixirte er sich in London als Musiklehrer. Außer einigen leichten Klavier- und Gesangcompositionen hat er veröffentlicht: eine Encyclopädie oder musikalisches Wörterbuch, (London 1825), das auf seinem Titel alles Mögliche verspricht, aber in jeder Beziehung nur sehr oberflächlich behandelt ist, und eine musikalische Grammatik, London 1826, welche aber nur die ersten Elemente der Musik enthält.

Danner, Christian, ein bedeutender Violinspieler, geb. zu Mannheim im J. 1745, erhielt von seinem Vater, Georg D., kurpfälzischer Hofmusikus in genannter Stadt, Unterricht, und kam im J. 1761 in die kurfürstl. Kapelle. Als im J. 1778 diese nach München verlegt wurde, folgte er ihr mit seinem Vater dahin und blieb daselbst bis zum J. 1783, wo er in Zweibrücken herzogl. Concertmeister wurde; in gleicher Eigenschaft wurde er im J. 1792 nach Karlsruhe berufen, und starb hier im J. 1816, nachdem sein Vater, den er zu sich genommen hatte, im J. 1800 ihm in den Tod vorangegangen war. Sein Schüler war der berühmte Violinist Friedrich Eck. — Gedruckt sind von seinen Compositionen Solosätze für Violine und Violin-

Duetten; ein Concert für Violine in F, wird als seine beste Arbeit gerühmt, ist aber Manuscript geblieben.

Dannström, J., ein schwedischer Componist der Gegenwart, der sich besonders durch hübsche Lieder (deren auch einige in Deutschland, z. B. bei Bote und Bock in Berlin gedruckt sind) bekannt gemacht hat. Außerdem hat er auch einige Operetten und Singspiele componirt. Er lebt als Gesanglehrer in Stockholm.

Danzi, Franz, geb. 1760 zu Mannheim, (nach Andern im Jahre 1763 in Schwetzingen), wo sein Vater Innocenz D. als Violoncellist in der kurpfälzischen Kapelle angestellt war. Sein Talent für Musik gab sich frühzeitig kund, und war es auch sein Vater, der ihm die Elementarkenntnisse dieser Kunst, dann das Klavierspiel und Singen, und endlich das Violoncellspielen beibrachte. In seinem 15. Jahre war er als Violoncellist schon so fertig, daß er im Hoforchester angestellt werden konnte, und hatte auch schon recht leidliche Sachen geschrieben, trotzdem, daß seine musikalische Erziehung vorwiegend auf's Praktische gerichtet war, und er erst jetzt bei Abt Vogler ernstere theoretische Studien machte. Als im J. 1778 die Mannheimer Kapelle und Oper nach München versetzt wurde, ging D. mit nach dieser Residenz, und entwickelte hier, angeregt durch vieles Gute, das er hörte, eine große Thätigkeit im Componiren; namentlich schrieb er mehrere Opern und Operetten, z. B. der Sylphe, Azakia, der Triumph der Treue, welche zwar gefielen, aber keinen nachhaltigen Erfolg hatten. Einen Hauptabschnitt in seinem Leben bildete seine Verheirathung mit Margarethe Marchand, der Tochter des Münchner Theaterdirektors, welche im J. 1768 geboren war, und schon durch ihre Darstellung von Kinderrollen in ihrer Jugend beliebt war. Nachher hatte sie sich unter Danzi's Schwester, der berühmten Lebrun (s. d.) zu einer vortrefflichen Sängerin gebildet, und war als Darstellerin, sowie als Klaviervirtuosin gleich angesehen und bewundert. Mit dieser seiner Gattin machte nun D., nachdem Beide auf unbestimmte Zeit Urlaub erhalten hatten, im J. 1791 eine größere Kunstreise. Am längsten verweilten sie in Leipzig und Prag, wo sie bei der Guardasoni'schen Operngesellschaft (die abwechselnd in beiden genannten Städten spielte), er als Musikdirektor und sie als Sängerin engagirt wurden. In den Jahren 1794 und 95 hielt sich das Künstlerpaar in Italien auf, und erntete hier, besonders in Venedig und Florenz, nicht weniger Beifall als in Deutschland. Die Kränklichkeit seiner Frau war Schuld, daß D. mit ihr im Jahre 1796 nach München zurückkehrte, wo er zum Vice-Hofkapellmeister ernannt wurde. Die Leiden seiner Frau verschlimmerten sich mehr und mehr, es declarirte sich eine vollständige Auszehrung, und am 11. Juni des Jahres 1800 trug man die vielgeliebte und bewunderte Sängerin zu Grabe. Tief gebeugt durch diesen Verlust und nur mit großem Widerstreben vermochte D. es noch, seine Kapellmeister-Funktion an dem Orte zu verrichten, wo er seine verblichene Gattin glänzen gesehen hatte, und es kam ihm sehr gelegen, als man ihn im J. 1807 die Kapellmeisterstelle in Stuttgart anbot, und er München, wo auch außerdem Peter Winter als überlegeneres Talent ihn in den Hintergrund drängte, verlassen konnte. Doch war in Stuttgart seines Bleibens nicht lange; die eintretenden mannichfachen Veränderungen in diesem Staate erstreckten sich auch auf Theater und Kapelle, und so bewarb er sich denn um die Kapellmeisterstelle am baden'schen Hofe, erhielt sie und lebte fortan in Karlsruhe,



wo er am 18. April 1826 starb. — D. ist kein Stern erster Größe am Himmel deutscher Kunst, und sind die meisten seiner Sachen, besonders die Instrumentalstücke der Vergessenheit anheimgefallen; aber den Ruhm eines soliden und geschickten Musikers kann ihm Niemand streitig machen, und wenn man ihn auch nicht einen Componisten von eigenthümlicher Erfindung nennen darf, so ist ihm doch in vielen seiner Sachen (besonders in den Liedern und Gesängen und in den Kirchensachen) schöne und wahre Empfindung und gefühlter Ausdruck nicht abzusprechen. — Außer den oben angeführten Opern hat er deren noch geschrieben: „der Quasimann", „der Kuß", „die Mitternachtsstunde", „Elbondokani", „Iphigenie in Aulis"; von andern Sachen sind gedruckt: Messen, Psalmen, Magnificat, Te Deum, Sinfonien, Quartette und Quintette für Streich- und Blasinstrumente, Concerte für verschiedene Instrumente, Sonaten, italienische und deutsche ein- und mehrstimmige Gesänge, französische Romanzen, vortreffliche Singübungen u. s. w.

Danzi, Margarethe, s. vor. Artikel.

Daquin, s. Aquin d'.

Darbes, Johann, Professor der Musik und Instructeur beim Operntheater in Kopenhagen, auch Mitglied der dasigen Hofkapelle, legte den ersten Grund zu seiner Musikbildung beim Sekretär Freithoff in genannter Stadt. Sein vortreffliches Violinspiel war die Veranlassung, daß ihn der König von Dänemark im J. 1770 nach Italien reisen ließ, wo er sieben Jahre blieb und in Bologna beim Padre Martini vier Jahre lang Unterricht in der Composition genoß. Nach seiner Rückkehr wurde er auf Empfehlung des genannten berühmten Tonlehrers als erster Lehrer an der königlichen Singschule in Kopenhagen angestellt, und bildete viele gute Schüler. Im J. 1784 ernannte ihn der König, der ihm außerordentlich gewogen war, zum dänischen General-Consul in Italien, und damit sollte sein sehnlichster Wunsch, in Italien leben zu können, erfüllt werden. Aber aus unbekannten Gründen wurde noch vor seiner Abreise die Ernennung zurückgenommen, und er nicht allein in seine frühere Stelle nicht wieder eingesetzt, sondern auch in seinem Gehalte verkürzt, indem man ihm statt 1000 Thaler nur eine Pension von 600 Thalern gab. Diese verzehrte er zu Friedensburg auf der Insel Seeland, wo er bis zu seinem Tode im J. 1810 in vollständiger Zurückgezogenheit, ohne alles künstlerische Wirken, lebte. — Als Componist scheint er nicht productiv gewesen zu sein; wenigstens kennt man von ihm nur ein Stabat mater, das er noch in Italien geschrieben hat.

Darcis, François Joseph, um 1756 in Paris geb., war ein Schüler Gretry's, und ließ noch sehr jung die komischen Opern: la fausse Peur und le Bal masqué aufführen. Diese frühzeitigen Versuche schienen einen ausgezeichneten Componisten zu versprechen; doch hinderten Ausschweifungen aller Art D. am ernstlichen Fortstudiren, ja seine Liederlichkeit wurde so arg, daß sich die Polizei hineinmischte, und seinem Vater rieth, ihn auf Reisen zu schicken. Das geschah auch und er ging nach Rußland, war aber kaum dort angekommen, als er mit einem Offizier Streit bekam, und im Duell mit diesem sein Leben verlor.

Darmsaiten, sind Fäden von zusammen gedrehten Schaf- oder besser Lämmerdärmen von verschiedener Länge und Stärke, mit denen die Harfe, Geigen- und Laueninstrumente u. s. w. bezogen werden. Sie werden folgendermaßen verfertigt: die

Därme werden aufgeschlitzt, von den fetten und schleimigen Theilen gereinigt, in einer Lauge gebeizt und dann nach Verhältniß der Saiten, nachdem diese stark oder fein sein sollen auf einem sogenannten Darmhaspel oder Seilerrade mehr oder weniger zusammengesponnen; alsdann werden sie aufgehängt, geschwefelt, getrocknet, geschliffen, mit einem gelinden Oel eingeschmiert und in Ringel gewunden, von denen 30 zusammengebunden einen sogenannten Stock ausmachen. Ein ziemlich zuverlässiges Zeichen einer guten Darmsaite ist, daß sie sich bei dem Aufziehen nicht verfärbt, sondern hell, durchsichtig und elastisch bleibt; auch muß sie durchgehends von derselben Stärke und völlig gleichmäßig zusammengedreht sein, was man mit einem Chordometer (Saitenmesser) leicht ermitteln kann, sonst sind ihre Schwingungen ungleichartig und wird ihr Ton unrein und auch schwerer ansprechend. Der Gebrauch der Darmsaiten ist sehr alt, und die alten Griechen schon hatten ihre Leyern damit bezogen. — Die besten Darmsaiten werden in Italien verfertigt, namentlich in Neapel und Rom, und nach letzterer Stadt werden auch die italienischen Saiten im Allgemeinen mit dem Namen der romanischen bezeichnet. — Um die Darmsaiten lange aufzubewahren, ist darauf zu sehen, daß sie an einem trocknen und reinlichen Orte liegen, wo sie nicht bestaubt werden können, und dann auch, daß sie nicht zu lange einer trocknen Luft ausgesetzt sind. Darum ist es auch gut, wenn sie in einer Blechbüchse verschlossen, zuweilen mit einem feinen und leichten Oele eingerieben werden, was hauptsächlich sie in ihrer Elasticität erhält.

Darondeau, (spr. Darongdoh), Benoni, geb. zu München um das J. 1740, ließ sich in Paris im J. 1782 nieder, und gab daselbst Gesangunterricht. 1786 gab er kleine Gesangstücke heraus, und 1789 schrieb er die komische Oper: le Soldat par amour.

Darondeau, Henri, der Sohn des Vorigen, geboren zu Straßburg den 28. Febr. 1779, trat in's Pariser Conservatorium, und hatte Unterricht im Pianospielen bei Ladurner und in der Composition bei Berton. Man hat von ihm: Variationen, Sonaten, Fantasien, Potpourri's u. s. w. für Pianoforte, Romanzen und die Ballets: Acis et Galatée, les deux Créoles, Jenny ou le mariage secret, Rosine et Lorenzo ou les Gondoliers venitiens, les Sauvages de Floride, la Chatte merveilleuse, Pizarre. Er war auch längere Zeit am Variété-Theater als Compositeur oder vielmehr Arrangeur angestellt.

Dasser oder **Dasserus,** Ludwig, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. und war Kapellmeister des Herzogs von Würtemberg. Gedruckt ist von ihm im J. 1578 eine vierstimmige Passion, und auf der Münchner Bibliothek befinden sich im Manuscript Messen, Motetten, Officia u. s. w. zu 4, 5 und 6 Stimmen.

Daube, Johann Friedrich, geb. 1730, nach Einigen in Kassel, nach Andern in Augsburg, war erst Kammermusikus des Herzogs von Würtemberg, und nachher Rath und erster Sekretär der vom Kaiser Franz I. zu Augsburg gegründeten Akademie der Wissenschaften. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er in Wien, woselbst er den 19. Sept. 1797 starb. Er hat Einiges componirt, hauptsächlich aber als theoretischer Schriftsteller sich bekannt gemacht durch die Werke: „Generalbaß in drei Akkorden, begründet in den Regeln der alten und neuen Autoren," Leipzig 1756; (Marpurg hat das System D's. in seinen Hist. Krit. Beitr. pag. 325

Digitized by Google

unter dem Namen Dr. Gemmel heftig angegriffen); „der musikalische Dilettant ꝛc.,“ Wien 1773; „Anleitung zum Selbstunterricht in der musikalischen Composition, sowohl für Instrumental- als Vokalmusik,“ 2 Theile, Wien 1798.

Dauprat, (spr. Doprah), [....], berühmter Hornist, Lehrer und Componist für sein Instrument, geb. zu Paris den 24. Mai 1781. Als Knabe kam er, da er eine hübsche Stimme hatte, in das Chor der Notre-Dame-Kirche, und später trat er in das Conservatorium, das eben unter dem Titel Institut national de musique gegründet worden war. Hier widmete er sich dem Horn, zu welchem Instrumente er von jeher Neigung hatte, und hatte bei Kenn Unterricht. Nach sechsmonatlichen Studien schon konnte er in dem von Sarrette gegründeten Musikchor der Nationalgarde mitwirken, und im J. 1799 trat er in das Musikchor der Consulargarde und machte den Feldzug in Italien (im J. 1800) mit. Nach Paris zurückgekehrt, erhielt er seinen Abschied und wurde am Theater Montansier angestellt. Zu derselben Zeit trat er auch wieder in's Conservatorium, und studirte bei Catel und Grosset Harmonielehre und Composition. Im J. 1806 erhielt er ein Engagement an dem großen Theater in Bordeaux, blieb daselbst bis 1808 und wurde dann an Kenn's Stelle an der großen Oper angestellt, sowie er kurze Zeit nachher Duvernoy als Solo-Hornist ersetzte. Bis zum J. 1831 fungirte er an der großen Oper, war nebenbei im Jahre 1811 in Napoleon's Privatkapelle, und 1816 an Domnich's Stelle in der Ludwig's XVIII. und in demselben Jahre als Professor am Conservatorium angestellt. Noch muß bemerkt werden, daß D., unzufrieden mit den Resultaten seiner Compositionsstudien im J. 1811 noch einmal bei Reicha Unterricht nahm, und zwar während dreier Jahre. Die Tüchtigkeit seiner Studien zeigt sich in allen seinen Compositionen, deren theils eine Menge der verschiedensten Arten für sein Instrument veröffentlicht, theils andere Gattungen — Sinfonien, Balletcompositionen, Kirchenstücke, Gesangsachen u. s. w. — noch im Manuscript vorhanden sind. Ein vortreffliches Werk ist seine Methode pour cor alto et cor basse (diesen Ausdruck gebraucht D. nämlich statt des gemeinlich üblichen: erstes und zweites Horn [Corno primo, Corno secundo]); daß er sich überhaupt viel mit Theorie beschäftigt hat, beweisen mehrere Schriften aus dem Gebiet der Harmonielehre, die (nach Fétis) von D. im Manuscript vorhanden sind.

Daussoigne, (spr. Dossoanj'), Joseph, Direktor des Conservatoriums zu Lüttich, geb. zu Givet den 24. Juni 1790, trat im Jahre VII der französischen Republik in's Pariser Conservatorium, hatte daselbst Klavierunterricht von Adam, und nachdem er den Cursus der Harmonielehre bei Catel durchgemacht hatte, erhielt er von seinem Oheim Méhul Compositionsunterricht. Nach zehnjährigen, sehr eifrigen und ernsten Studien war D. ein durch und durch gebildeter Musiker geworden, und erhielt im J. 1807 für seine Scene „Ariadne auf Naxos“ den zweiten großen Preis vom Institut de France; zwei Jahre darauf wurde ihm der erste Preis und das übliche Stipendium zu einer Reise in's Ausland. Er ging nach Rom, vermochte aber daselbst keinen Boden für seine fernere Ausbildung zu finden, und kehrte daher nach nicht sehr langer Zeit wieder nach Paris zurück, wo er die Oper Robert Guiscard componirte und einreichte; sie wurde aber nicht aufgeführt, trotz der Befürwortung Méhul's, ja man probirte die Musik nicht einmal. Ueberhaupt war das Glück ihm

bei seinen theatralischen Versuchen nicht hold; denn im J. 1817 scheiterte die Aufführung seiner dreiaktigen komischen Oper: le faux Inquisiteur, an dem ungünstigen Libretto, ebenso ging es das Jahr darauf mit der einaktigen Oper: le Testament. Endlich schien der Unstern gewichen zu sein und die Amans corsaires hatten die vollständigste Approbation vom Comité erhalten; da hat der Herzog von Aumont, Intendant der Opéra-comique, den Einfall, einmal die eingereichten Sachen ungewöhnlich streng zu prüfen, und verwirft mit vielen andern Arbeiten auch D's. Amans corsaires. So niederschlagend Alles dies für D. sein mußte, so hörte er doch nicht auf, neue Versuche zu wagen, und brachte auch im J. 1820 seine einaktige Oper Aspasie auf die Bühne; sie gefiel nicht, ebenso wenig wie die im J. 1824 aufgeführten Deux Salem. Einige vorübergehende Erfolge hatte D. durch die Art und Weise, wie er zu Méhul's Stratonice die Recitative setzte, und durch die Beendigung der von genanntem Componisten unvollendet hinterlassenen Oper Valentine de Milan. Der letzte Schlag wurde seinen Theaterhoffnungen durch die Intriguen beigebracht, welche ihm das ursprünglich für ihn bestimmte Libretto der Deux Nuits entzogen und an Boieldieu geben ließen. Nun war aber auch sein Entschluß gefaßt, der Opernkarriere gänzlich zu entsagen, und mit Freuden nahm er die Stelle als Direktor des Lütticher Conservatoriums im J. 1827 an, somit Paris, die Stadt, die für ihn nur Täuschungen und Entmuthigungen hatte, verlassend, und seine sonst ehrenvolle Stellung als Professor der Harmonielehre am Conservatorium aufgebend. Für das Lütticher Institut wirkte er sehr segensreich durch Verbesserung in allen Unterrichtszweigen, und die Hebung der Anstalt ist ihm auch, trotz mannichfacher Hindernisse, in schöner Weise gelungen. Seine Berufsgeschäfte ließen ihm zur Composition wenig Zeit, doch hat er im J. 1828 eine schöne Cantate, bei Gelegenheit der Beisetzung des Herzens Gretry's, und später eine Sinfonie mit Chören „Une journée de la Révolution" geschrieben, die sehr gerühmt wird und auch im Jahre 1834 in Brüssel in einem großen Concert mit Beifall aufgeführt wurde.

Dauvergne, s. Auvergne.

Davaux, s. Avaux.

Davia, Lorenza, geb. zu Belluno im J. 1767, war eine vortreffliche Sängerin an der Opera buffa in Petersburg im J. 1785. Später (1790) sang sie auch in Berlin und dann in Neapel.

David, Anton, ein großer Clarinettist, geb. 1730 zu Offenburg bei Strasburg. Seit 1750 reiste er mehrere Jahre in Italien, und von da aus verbreitete sich sein Ruf über ganz Europa. Gegen 1760 trat er in die Dienste eines ungarischen Magnaten, und nach Verlauf einiger Jahre erhielt er einen Ruf nach Petersburg. Hier fing er an, das Bassethorn zu cultiviren, und wählte es fortan statt der Clarinette zu seinem Concertinstrumente. In den Jahren 1780—83 war er in Berlin, und von da ab scheint er eine Zeit lange in vagabondirendes Leben geführt zu haben, denn es wird berichtet, daß er durch Concerte in Wirthshäusern sich seinen Unterhalt verdient habe; ein Asyl fand er für eine Weile auf den Gütern des Freiherrn von Hohberg in Schlesien. Dieser starb aber im J. 1789 und D's. Wanderleben begann wieder. Doch reiste er diesmal nicht allein, sondern in Gesellschaft seines vortrefflichen Schülers, des Clarinettisten Springer, und des Fagottisten

Wohrsack; die Künstler besuchten Deutschland, einen Theil von Oberitalien u. s. w. D. selbst kam siech und elend nach Schlesien zurück, und starb 1796 zu Löwenburg. Ob er auch componirt hat, weiß man nicht genau; wenigstens hat man weder im Druck noch in Abschriften etwas von ihm Verfaßtes.

David, Felicien, geb. den 8. März 1810 in der kleinen Stadt Cadenet (Departement Vaucluse), verrieth schon frühzeitig große musikalische Anlagen, und seine Eltern brachten ihn nach Aix als Chorknaben an die dortige Domkirche, wo er seine erste musikalische Bildung, die freilich ziemlich ungenügend war, erhielt. Sein Lehrer war der Chordirektor, dem er gar bald sein Bischen musikalisches Wissen abgelauscht hatte, und der selber sehr gut die Ueberlegenheit seines Schülers fühlte, denn letzterer wurde auf seinen Antrag sogar an seine Stelle gesetzt, und bekleidete in seinem 19. Jahre das Chordirektor-Amt. Nicht lange aber hielt er es bei dieser geisttödtenden Beschäftigung aus; 1830 ging er nach Paris und trat in das Conservatorium, wo er den Unterricht von Fétis genoß. Um diese Zeit wußte die Secte der St. Simonisten den jungen Musiker an sich zu ziehen; bald war er einer der glühendsten Anhänger des Vater Enfantin, und als sich die Brüderschaft im Jahre 1832 nach Menilmontant zurückzog, trat D. aus dem Conservatorium, und war einer der Vierzig, welche dort einen Sitz des neuen Glaubens zu gründen versuchten. Nach ihren Gesetzen mußte jedem Mitgliede ein bestimmter Wirkungskreis zugewiesen werden — D. wurde also der Componist der Brüderschaft, seine Chöre wurden von den Brüdern gern gesungen, drangen aber nicht über die Mauern der Stiftung hinaus. Bekanntlich wurde die Simonistengemeinde durch die Verhältnisse gezwungen, sich gegen Ende des Jahres 1832 aufzulösen. Viele der Mitglieder stürzten sich wieder in das Getümmel der Welt; die wahren Gläubigen dagegen, zwölf an der Zahl, zogen nach dem Morgenlande, und unter ihnen befand sich D. In Marseille schifften sich die begeisterten Apostel der neuen Lehre ein, und mit ihnen zog ein Pianoforte, das ein Lyoner Instrumentenmacher dem jungen D. geschenkt hatte. In Constantinopel wurden die Apostel auf Befehl Khosrew-Pascha's eingekerkert, mancherlei Mißhandlungen unterworfen, und endlich nach Smyrna deportirt. Von dort zogen sie nach Egypten: Mehemed Ali nahm die Fremdlinge wohlwollend auf und bewog selbst Einige, in seine Dienste zu treten. Vater Enfantin selbst blieb dort zurück; David und der nachherige politische Schriftsteller Barrault aber setzten die Reise fort. In Cairo, wie früher in Smyrna, gab Ersterer Musikunterricht, und erwarb so den nothdürftigen Lebensunterhalt für sich und seinen Gefährten. Die Pest zwang sie, Egypten zu verlassen; sie zogen durch die Wüste nach den Küsten Syriens — mit ihnen das treue Pianoforte. In den Stunden der Rast vergaß D. beim Spielen dieses Instruments die Beschwerden der Reise, und oft versammelten sich die Eingebornen um die Reisenden, und lauschten den Klängen, den Spieler für ein übernatürliches Wesen haltend. Ein Mal jedoch entsetzte sich ein Beduinenstamm über das Pianoforte, in welchem sie einen bösen Dämon vermuthen mochten: sie warfen sich über dasselbe, und nach fruchtloser Vertheidigung mußte David, an einen Baum gebunden, mit ansehen, wie das arme Instrument zertrümmert wurde. — Im Jahre 1835 kehrte D. nach Frankreich zurück, und lebte bis zum J. 1844 ziemlich unbeachtet, meist auf dem Lande bei einem Freunde und Mitanhänger der simonistischen

Lehren; er componirte zwar mancherlei in dieser Zeit, — ein Nonett für Blasinstrumente, einige Sinfonien, Streichquartette, Lieder u. s. w., — es wurde auch von diesen Sachen hie und da Einiges aufgeführt; aber im Allgemeinen nahm man wenig Notiz davon, und es interessirte sich Niemand für den Componisten. Da begann er im J. 1844 seine Ode-Sinfonie, wie er sie nannte, „die Wüste", worin er seine Erinnerungen an das Morgenland wie in einem großen Bilde zusammenfaßte. Es ist dies ein Tongemälde, dem ein erklärendes Gedicht beigegeben oder vielmehr zu Grunde gelegt ist, und das auch Chöre und einstimmige Gesänge enthält, mithin also in die Kategorie der sogenannten Sinfonie-Cantaten gehört. Die Worte zu der Ode-Sinfonie sind von August Colin, einem Glaubensgenossen D's., der auch die Wüste aus eigener Anschauung kennt, und sie mit großer Lebendigkeit in dem in Rede stehenden Gedicht geschildert hat. Am 8. Dec. des Jahres 1844 wurde die „Wüste" durch die Verwendung Michel Chevalier's, auch eines ehemaligen Glaubensgenossen D's., im Conservatoire zum ersten Male aufgeführt und mit Enthusiasmus aufgenommen; der Componist, der bis dahin in der obscursten Bedeutungslosigkeit verharrt war, und kaum nothdürftig zu leben hatte, wurde mit einem Male eine musikalische Sommität, der musikalische Held des Tages. Natürlich konnte es nicht fehlen, daß auch das Ausland begierig war, das Werk zu hören, dem Paris die Approbation ertheilt hatte, und überall, besonders in Deutschland, wurde es aufgeführt, an vielen Orten unter der Leitung des Componisten selber. Die glückliche Tonmalerei, das seltsame Colorit, die angedeutete fremdartige Scenerie, die eingewebten orientalischen Weisen u. s. w. verfehlten auch in Deutschland ihre Wirkung nicht, und ziemlich alle Stimmen waren darüber einig, daß die „Wüste" ein interessantes geistreiches Erzeugniß sei. — D. hat später noch einige Sinfonie-Cantaten zur Aufführung gebracht, z. B. den „Columbus" und „Moses"; aber zu der Höhe des Erfolges, wie in der „Wüste" hat er sich nicht wieder emporzuschwingen vermocht; auch eine Oper: la Perle du Brésil, die vor einigen Jahren in Paris aufgeführt wurde, hat keinen Succeß gehabt. Und so muß Fel. David doch nur zu den ephemeren Erscheinungen gerechnet werden, deren Talent sich schon nach wenigen Produktionen erschöpft zeigt, und die sich in einem einzigen sogenannten „glücklichen Wurfe" schon gänzlich ausgegeben haben. Die Zeit wird lehren, ob unsere eben ausgesprochene Behauptung zu hart war oder nicht.

David, Ferdinand, einer der vorzüglichsten deutschen Violinspieler und auch geschmackvoller Componist. Er ward den 19. Jan. 1810 in Hamburg geboren, und ließ als zehn- und eilfjähriger Knabe sich dort schon öffentlich hören. In seinem 13. Jahre kam er zu Spohr nach Kassel und genoß während dreier Jahre dieses Meisters Unterricht. Nach dieser Zeit machte er mit seiner Schwester Louise (s. Dulcken) einige Reisen und nahm dann ein Engagement am Orchester des Königstädtischen Theaters in Berlin an. Dies gab er nach drei Jahren auf und ging als erster Violinist bei einem Privatquartett nach Dorpat. Hier blieb ihm Muße genug, sich auch in der Composition durch eifriges Selbststudium weiter zu bilden, und durch Leitung eines Musikvereins sich an die Orchesteranführung zu gewöhnen. Bis zum November des Jahres 1835 blieb er in Dorpat, und machte während der Zeit von dort Kunstreisen nach Petersburg, Moskau, Riga und andern Städten Rußlands.

Zu Ende des Jahres 1835 war er wieder in Deutschland, gab in Berlin und andern Städten Concerte, und wurde am 1. März 1836 an des verstorbenen Matthäi Stelle als Concertmeister nach Leipzig berufen, wo er auch jetzt noch lebt, geachtet und geliebt von Allen, die ihn kennen. — Sein Spiel charakterisirt sich durch einen schön klingenden Ton, durch Leichtigkeit und Eleganz der Bogenführung, große Fertigkeit in Passagen, und durch einen höchst geistvollen Vortrag; alle diese Eigenschaften wurden überall, wo er sich hören ließ, z. B. auch in England, wohin er im J. 1839 gereist war, gebührend anerkannt. Ebenso vortrefflich wie als Solospieler ist er auch als Quartettspieler; unübertrefflich ist aber vielleicht die Art und Weise wie er im Orchester vorgeigt, wie er die Massen zu beleben versteht und wie er dem Dirigenten und Componisten die leisesten Intentionen abzulauschen und dem übrigen Orchester durch sein Spiel mitzutheilen versteht. Zu allen diesem kommt aber nun noch ein Hauptvorzug, nämlich der als Lehrer des Violinspiels; das beste Kriterium für sein Wirken in dieser Beziehung ist die Masse von vortrefflichen Schülern, die er theils in Privatstunden, theils am Conservatorium der Musik zu Leipzig gebildet hat und noch bildet. — Was nun seine Compositionen betrifft, so gehören die für sein Instrument zu den feinsten und geschmackvollsten, die wir überhaupt haben; seine 5 Concerte, seine Variationen, Capricen u. s. w. enthalten für den Musiker im Allgemeinen sowohl, wie für den Violinspieler speciell höchst interessante und belohnende Sachen. Außerdem hat er auch für andere Instrumente, z. B. für Posaune, Clarinette, Viola, Violoncello wirkungsvolle Concerte geschrieben, sowie einige Sinfonien, Quartette, Lieder u. s. w. von vielem Verdienste sind. Die komische Oper „Hans Wacht", die vor einigen Jahren in Leipzig aufgeführt worden ist, enthält im Einzelnen sehr viel Gutes, hat aber im Ganzen zu wenig dramatische Wirksamkeit, welche auch noch durch einen schlechten Text beeinträchtigt wird.

David, oder eigentlich Davide, Giacomo, ein hochberühmter italienischer Tenor, geb. zu Presezzo bei Bergamo im J. 1750. Neben seinem wunderschönen Organ und der vorzüglichsten Ausbildung desselben, besaß er auch eine gründliche Musikbildung überhaupt, denn er hatte unter Sala die Composition studirt. In Mailand betrat er die Bühne, und schon 1770 waren alle Zeitungen seines Lobes voll; 1785 kam er nach Paris und sang daselbst im Concert spirituel mit brillantem Erfolge. Nach Italien zurückgekehrt, sang er wieder in Mailand an der Scala, 1790 war er in Neapel und das Jahr darauf in London. Im J. 1802 sang er zu Florenz trotz seiner funfzig und einiger Jahre noch mit ungeschwächter Kraft, und zog sich überhaupt erst im Jahre 1812 aus der Oeffentlichkeit zurück, in Bergamo lebend, wo er nur zuweilen noch in der Kirche Sta. Maria Maggiore sang. Die Behauptung, daß er noch einmal im J. 1820 zu Lodi auf dem Theater aufgetreten sei, vermögen wir nicht zu verbürgen. Gestorben ist er zu Bergamo den 31. Dec. 1830.

David, Giovanni, der Sohn und Schüler des Vorigen, geb. im J. 1789 zu Bergamo, debutirte im J. 1810 zu Brescia und war dann in Venedig, Neapel und Mailand engagirt, in welch' letzterer Stadt man seine überladene Manier nicht recht goutiren wollte, und ihm den Crivelli bei Weitem vorzog. Desto größer war der Enthusiasmus, den er in Wien in den Jahren 1822, 23 und 24 erregte, namentlich

Digitized by Google

in Rossini'schen Opern, die damals gerade die Wiener fanatisirten, und wo seine Schnörkeleien und Verbrämungen weniger störend waren. Als er im J. 1829 in Paris sang, war seine Stimme schon etwas abgenutzt, und man fand seine Manier ebenfalls bizarr und oft lächerlich, doch soll er auch, wenn er sein Coquettiren und Outriren einmal ließ, mitunter hinreißend gewesen seyn. Wann er sich vom Theater zurückgezogen, können wir nicht angeben, auch nicht, ob und wo er noch augenblicklich lebt: im J. 1839 war er jedoch noch einmal in Wien, natürlich nur noch als Schatten von dem, was er ehemals war.

David, Louise, s. Dulcken.

David, der Sohn Isai's, König in Israel, geb. zu Bethlehem im 406. Jahre nach dem Auszuge der Juden aus Egypten, und nach derselben Zeitrechnung 477 zu Jerusalem gestorben, war bekanntlich ein bedeutender Dichter und als Musiker hoch angesehen. Er erhob die hebräische Musik zum höchsten Grade ihrer Ausbildung, erfand mehrere musikalische Instrumente, verbesserte die Harfe, die er vortrefflich spielte, und machte den musikalischen Theil zu dem wesentlichsten des öffentlichen Gottesdienstes. Daß er zu vielen seiner Psalmen auch die Melodien componirte ist wohl unzweifelhaft; doch sind keine Spuren mehr davon erhalten.

Davidskrone, nannten die Nürnbergischen Meistersänger ihr Schulkleinod, das in drei an eine Schnur gereiheten silbernen Schaustücken bestand, auf deren mittlerem und größtem der König David mit der Harfe abgebildet war. Bei den Wettstreiten wurde dem Sieger das Kleinod umgehängt.

Davies, (spr. Dehwis), Miß, geb. zu London im J. 1740, war eine Verwandte Franklin's und Virtuosin auf dessen im J. 1763 erfundener Harmonika, welche sie auch in den Jahren 1765 und 66 in Frankreich und Deutschland öffentlich spielte. Nebenbei war sie auch vortreffliche Klavierspielerin und Sängerin. Das Harmonikaspielen hatte nach und nach ihre Nerven so angegriffen, daß sie es um's Jahr 1784 aufgeben mußte; sie lebte von da ab in strengster Zurückgezogenheit zu London, wo sie im J. 1792 gestorben ist. — Ihre jüngere Schwester, Cäcilie D., war eine ausgezeichnete Sängerin, in Italien unter dem Namen l'Inglesina (die Engländerin) bekannt. Ihr erster Lehrer war Sacchini; ihre letzte Ausbildung aber erhielt sie von dem berühmten Hasse, mit dem sie in Wien (wohin sie ihre ältere Schwester begleitet hatte) längere Zeit in einem Hause wohnte. Mit größtem Erfolge sang sie 1771 in Neapel, 1774 in London, und in Florenz von 1780 bis 84. Zu dieser Zeit zog sie sich von der Bühne zurück und lebte zu London, wo sie im Jahre 1808 gestorben ist.

Davoglio, (spr. Dawoljo), Francesco, ein italienischer Violinspieler, geb. zu Velletri im Jahre 1727, kam nach Paris, wo er sich im Jahre 1755 im Concert spirituel hören ließ, und später auch Violinsolo's, Duo's und Quartetten publicirte.

Davy, (spr. Dehwy), John, ein englischer Componist, geb. um 1774 in der Nähe von Exeter, lernte als Kind bei einem Geistlichen Klavierspielen, und erwarb sich auch Fertigkeit auf der Violine. Als er 12 Jahr alt war, wurde er dem Doktor Eastcott vorgestellt, und dieser, entzückt über die großen Anlagen des Knaben, empfahl ihn an den Organisten der Kathedrale zu Exeter, Jackson, bei dem er nun Orgel- und Compositions-Unterricht erhielt. Nach Beendigung seiner Studien blieb

er noch eine Zeit lang in Exeter, wo er u. A. Einiges für die Kirche componirte, begab sich aber dann nach London, wo er am Orchester des Coventgarden-Theaters eine Anstellung erhielt. In London war es auch, wo er sich zumeist der dramatischen Composition zuwendete, und von seinen Opern nennen wir z. B. What a blunder, im Jahre 1800 aufgeführt; the Cabinet, 1802; Rob Roy, 1803; the Miller's Maid, 1804; the blind Boy, 1808.

D. C., die Abkürzung für Da Capo, s. d.

D dur, diejenige der 24 Tonarten unsers modernen Tonsystems, welche vom Grundton D ausgeht, und zwei Kreuze vor f und c zur Vorzeichnung hat. Die dergestalt erhöhten genannten Töne heißen also demnach in dieser Tonart fis und cis.

Deamicis, (spr. Deamitschis), Anna, eine ausgezeichnete Sängerin, geb. zu Neapel um 1740, hatte zuerst als Buffa-Sängerin Ruf; ging aber im J. 1762 in London auf Anrathen Christian Bach's zur Opera seria über, und hatte in diesem Genre bedeutenden Erfolg. Sie sang bis zum J. 1771 auf der Bühne, zu welcher Zeit sie sich mit einem Sekretär des Königs von Neapel verheirathete, und dann nur noch in Hof-Concerten und Familiencirkeln sich hören ließ. Burney stellt ihre Fertigkeit und Art zu singen ungemein hoch. Ihre beiden Töchter hörte Reichardt im J. 1790 singen und rühmte ihren Geschmack sehr; doch durften sie die Kunst nur zu ihrem Vergnügen betreiben.

Dean, (spr. Dihn), Thomas, ein engl. Violinspieler und Organist zu Warwick und Coventry zu Anfang des 18. Jahrh. Er war der erste, der in England im J. 1709 eine Sonate von Corelli hören ließ. Im J. 1731 erhielt er von der Universität Oxford die musikalische Doktorwürde. Einige Compositionen von ihm findet man in einem Elementar-Werk, the Division-Violin betitelt.

Debegnis, (spr. Debenjis), Giuseppe, ein ital. Buffo, geb. zu Lugo im Kirchenstaate im J. 1793, fing seine musikalischen Studien schon in seinem siebenten Jahre bei einem Mönche, Bongiovanni mit Namen, an, und erhielt nachher noch Unterricht von dem berühmten Sänger Mondini und dem Componisten Saraceni. Im J. 1813 trat er zu Modena zum ersten Male auf, und sang noch an verschiedenen ital. Bühnen bis zum J. 1819; dann ging er nach Paris und 1822 nach England. In der Saison 1823 hat er in Bath auch die Oper dirigirt. — Seine Frau, eine geborene Ronzi, daher auch später Ronzi-Debegnis genannt, war eine recht gute Sängerin; er hatte sie in Bologna im Jahre 1816 geheirathet, und sie debutirten zusammen 1819 in Paris, wo Mad. D. anfangs nicht sehr gefiel, später aber sich mehr die Gunst des Publikums erwarb, da sie bei Garat noch Unterricht genommen und sich sehr verbessert hatte. Sie ging auch mit ihrem Manne nach England und 1826 war sie in Neapel engagirt.

Decachord, Zehnsaiter, ist eine in Frankreich hier und da gebrauchte Guitarre mit 10 Saiten. In Form und Behandlungsart ist der D. der gewöhnlichen Guitarre ganz gleich, nur daß der Körper etwas größer und namentlich das Griffbrett breiter ist. Die tiefern Saiten, die nur für die Grundtöne benutzt werden, haben keine Bunde.

Decavanti, Giuseppe, geb. zu Lugo im Kirchenstaate im J. 1779, war an der Dresdner ital. Oper ein sehr beliebter Sänger. Nach der Auflösung derselben

vor einigen Jahrzehenden kehrte er in sein Vaterland zurück, und seitdem schweigen die Nachrichten über ihn.

Decem, auch Decima, Dez und Detz wurde in der Orgel vor Alters die über der Octave des Prinzipals 8′ liegende Terzstimme genannt. Im Pedal hieß sie Decembaß.

Decima, s. Decime.

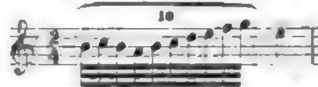
Decima quarta, ein Intervall von 14 Stufen, ist die von ihrem Grundton um eine Octave höher gerückte Septime. Nur im doppelten Contrapunkte wird zwischen der D. quarta und der gewöhnlichen Septime ein Unterschied gemacht, der Umkehrung wegen.

Decima quinta, ein Intervall von 15 Stufen ist die zweifache Octave, also z. B. der Raum vom großen C bis zum eingestrichenen c. — Auch eine Orgelstimme giebt es, die Decima quinta genannt wird und dasselbe bedeutet, was Super-Octave. Verstümmelte Benennungen für Decima quinta (in der Orgel) sind: Quindecime, Quintadezen und Quintez.

Decima tertia, ein Intervall von 13 Stufen, ist die von ihrem Grundton aus um eine Octave höher gerückte Sexte, also z. B. der Raum vom großen C bis zum kleinen a. Ueber die contrapunktische Behandlung dieses Intervalls s. Terzdecime.

Decime, lat. Decima, das Intervall von 10 diatonischen Stufen, z. B. vom großen C bis zum kleinen e; sie ist demnach nichts Anderes, als die von ihrem Grundton aus um eine Octave höher gerückte Terz, und wird auch in der Harmonie wie die Terz gebraucht. Nur im doppelten Contrapunkt wird die Decime nicht als Terz betrachtet, weil die Umkehrung einer Stimme in die Terz verschieden ist von der in die Decime, und in der Generalbaßschrift wird auch die Decime nicht mit 3, sondern mit 10 bezeichnet, wenn die None eine Stufe aufwärts geht.

Decimöle, eine Notengruppe von 10 Tönen, der die Geltung von 8 Tönen gegeben ist, z. B.:

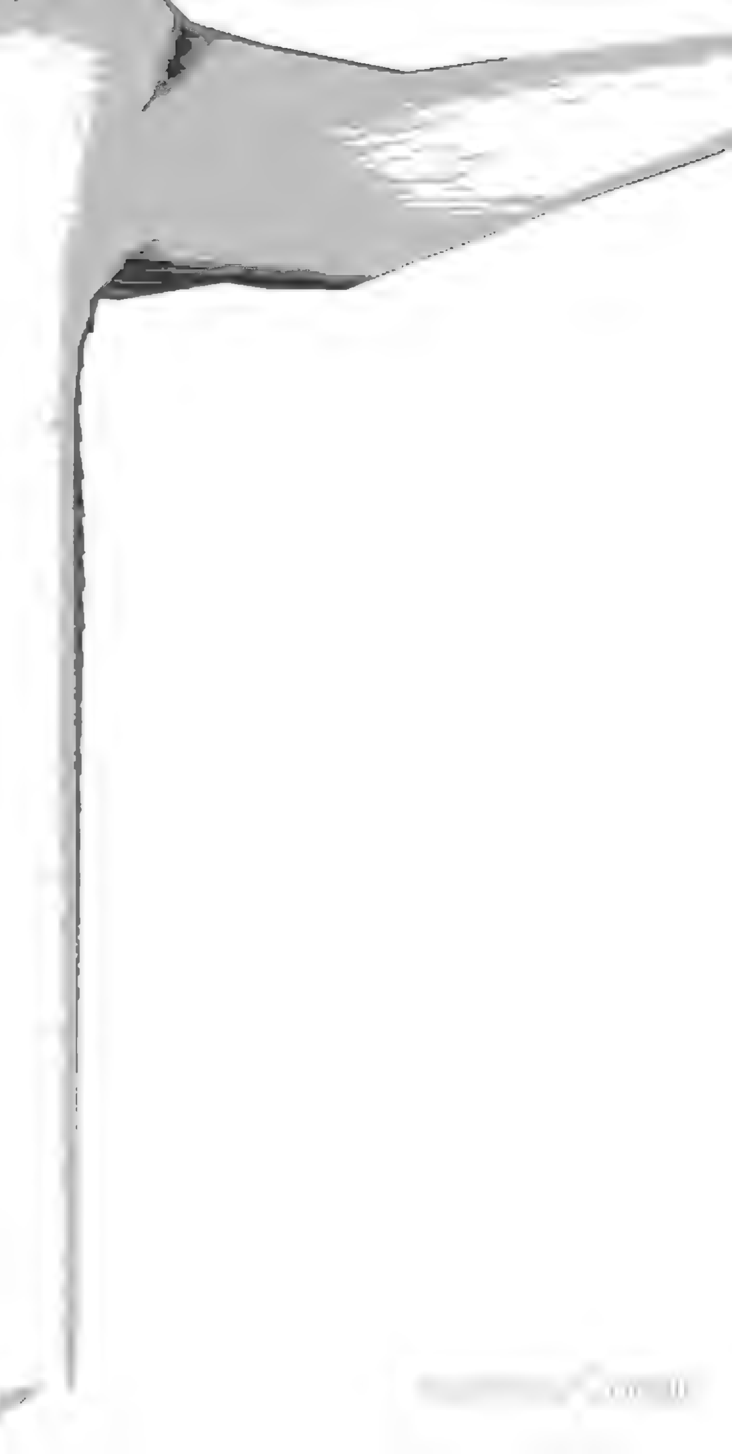


Hier werden die 10 Zweiunddreißigstel auf eine Viertel-Note gerechnet. Die darüber gesetzte Ziffer (10) bezeichnet die Gruppe deutlicher als eine Erweiterung der ursprünglichen 8 Noten die eigentlich nur zum Viertel gehören.

Decius, Nicolaus, von Walther unter dem Namen Dechius angeführt, war zu Anfang der Reformation Mönch, dann im Probst Kloster Stetterburg, und darauf, als er Protestant geworden, Schulkollege in Braunschweig an der St. Katharinen- und Aegidienschule. Endlich wurde er Prediger zu Stettin, als welcher er im J. 1524 starb, nach der Behauptung Einiger, von eifrigen Katholiken vergiftet. Man nennt ihn den Dichter und Componisten der Kirchenlieder: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" und „O Lamm Gottes, unschuldig". Auch stand er als Harfenspieler in hohen Ehren und soll überhaupt zur Beförderung der Kirchenmusik, besonders in Braunschweig sehr viel beigetragen haben.

Decke, wird zuweilen auch der Resonanzboden der Geigeninstrumente genannt.

Decker, Constantin, Componist und Pianofortevirtuos, geb. den 29. Decbr.



1810 zu Fürstenau, einem Dorfe in der Mark Brandenburg. Seinen ersten wissenschaftlichen und Musikunterricht hatte er bei seinem Vater, der bald nach des Sohnes Geburt nach Stolp in Hinterpommern als Lehrer versetzt worden war. Mit dem 11. Jahre spielte D. zuerst öffentlich ein Klavierconcert von Field. Als er 13 Jahre alt war, kam er auf das Gymnasium zu Cöslin, und blieb daselbst bis zu seinem 18. Jahre, wo er die Universität Berlin bezog. Hier studirte er Alterthumswissenschaft, Mathematik und Naturwissenschaft, that aber auch alles Mögliche, um in der Musik weiter zu kommen; doch konnte er eigentlichen Unterricht in den verschiedenen Kunstzweigen nicht nehmen, da ihm die Mittel gebrachen, und er selber sich durch Lectioniren nothdürftig erhalten mußte; desto fleißiger betrieb er das Selbststudium der Kunst, und versäumte auch keine Gelegenheit, wo er durch Hören guter Sachen und Künstler seinen Geschmack bilden und seinen musikalischen Gesichtskreis erweitern konnte. Schlechte pecuniäre Verhältnisse, eine unglückliche Liebe, und der Zwiespalt, hervorgerufen durch seine Neigung für die Kunst und die Abneigung seines Vaters gegen sie als Constantin's Lebensberuf, drückten diesen darnieder und bestimmten ihn endlich, Berlin nach absolvirten Studien zu verlassen und eine Hauslehrerstelle in seiner Heimath anzunehmen. Als er nach Verlauf dreier Jahre wieder nach Berlin zurückkehrte (im J. 1835) und sein Examen als Schulamts-Candidat zu machen im Begriff war, erwachte, angeregt durch einige neue Bekanntschaften mit Musikern und Musikfreunden, seine Neigung zur Kunst wieder mit aller Stärke, und jetzt, alle Rücksichten bei Seite lassend, widmete er sich ganz und ausschließlich der edlen Musica. Seit dieser Zeit hat er nun mancherlei componirt und auch einige Reisen gemacht, auf denen er sich als tüchtiger Spieler von klassischen Pianofortesachen Anerkennung erworben hat. Ob er augenblicklich noch in Berlin lebt, vermögen wir nicht mit Bestimmtheit anzugeben. Erschienen sind von ihm: Lieder und Gesänge, Pianofortesachen, (u. A. eine große Sonate in F moll), ein Streichquartett u. s. w. — Die Opern: „die Geusen in Breda" und „Giaffir, der Weiberfeind", in den Jahren 1837 und 38 componirt, sind unsers Wissens wohl noch nicht aufgeführt worden.

Declamando, (ital.), deklamirend, bezeichnet in der Vokalmusik einen mehr sprechenden als singenden Vortrag, d. h. einen Vortrag, bei dem der Sinn des Worttextes in voller Schärfe hervorgehoben, und wo der Hauptaccent auf den oratorischen und weniger auf den musikalischen Ausdruck gelegt werden soll.

Declamation, ist im Allgemeinen in der musikalischen Kunst das Verbinden des Wortausdrucks mit dem musikalischen Ausdruck, und im Besondern die Art und Weise, wie eine in Worten und Tönen dargestellte Gefühlssituation wiedergegeben wird. Letzteres bezieht sich hauptsächlich auf den Sänger, während Ersteres auch dem Componisten gilt, der ohne Beobachtung einer richtigen Declamation in genanntem Sinne kein charakteristisches Gesangstück wird liefern können.

Decortis, Louis, Professor des Violoncello am Conservatorium zu Lüttich, geb. in dieser Stadt den 15. Septbr. 1793, erhielt von seinem Vater, einem tüchtigen Violoncell-Spieler, den ersten Unterricht auf diesem Instrumente, und ging dann nach Paris, wo er nach und nach unter der Leitung von Hus-Desforges, Benazet Norblin studirte. Als Virtuos und Lehrer wird er von seinen Landsleuten sehr

geschätzt. Er hat auch Mehreres für sein Instrument componirt und publicirt, z. B. Variationen, Polonaisen, Concertino's u. s. w.

Décousu, (spr. dehkusüh), unzusammenhängend, nennen die Franzosen jede Composition, der es an gedanklicher und formeller Einheit gebricht, und die aus lauter einzelnen Floskeln und Phrasen zusammengestoppelt ist.

Decrescendo, (spr. dekreschendo), abnehmend, ist der Gegensatz von Crescendo (s. d.) und bedeutet, daß die Stärke des Tones in einer Note oder in einer Reihe von Noten (Passage) sich nach und nach vermindern solle. Das Zeichen, das für das Wort Decrescendo (abgek. Decresc.) bei einzelnen Noten und nicht gar zu langen Stellen gebraucht wird, ist: >.

Dedekind, Constantin Christian, geboren den 2. April 1628, war eines Predigers Sohn zu Reinsdorf, und seit 1661 kurfürstl. sächsischer Kammermusikus, sowie auch Steuereinnehmer. Er hat Vielerlei componirt, und wir setzen der Sonderbarkeit wegen einige Titel von Werken von ihm her: Süßer Mandel-Kärnen Erstes Pfund von ausgekärneten Salomonischen Liebes-Worten, in 15 Gesängen mit Vohr-, Zwischen- und Nach-Spielen auf Violinen zubereitet, Dresden 1664; Belebte oder ruchbare Myrrhen-Blätter, das sind zweistimmig beseelte heilige Leidens-Lieder, Dresden 1666; Davidische geheime Musik-Kammer, Dresden 1663 (enthält 30 Psalmen); Davidischer Harfenschall in Liedern und Melodeyen, u. s. w. — Wann er gestorben, weiß man nicht; 1697 war er noch am Leben.

Dedekind, Euricius, geb. zu Neustadt, und zu Ende des 16. Jahrh. Cantor und Componist an der Johanniskirche zu Lüneburg, gab in den Druck: Breves Periochae Evangeliorum, von Advent bis Ostern, für 4 und 5 Stimmen, 1592.

Dedekind, Henning, war zuerst um's Jahr 1590 Cantor zu Langensalza in Thüringen, wurde aber um 1614 daselbst Prediger, und endlich 1622 Pfarrer zu Gebsee. Walther führt folgende Sachen von ihm an: Neuwe außerlesene Tricinia, auff fürtreffliche lustige Texte gesetzt, auß etlichen guten gedruckten Authoribus gelesen, Erfurt 1588; Praecursor metricus artis musicae, Erfurt 1590; Gregorii Langii Tricinia, Erfurt 1614.

Deductio, nannte Guido von Arezzo die aufwärts steigende Folge der Silben in seiner Solmisation. Auch bezeichneten ältere Theoretiker mit diesem Worte eine Akkordfolge, in der eine Dissonanz in eine Consonanz sich auflöste.

Deering, (spr. Dihring), Richard, ein englischer Contrapunktist und Orgelspieler des 17. Jahrh., stammte aus einer angesehenen Familie in der Grafschaft Kent, und erhielt seine Ausbildung in Italien. Nach Vollendung seiner Studien lebte er zuerst einige Zeit in England, ging aber dann nach Brüssel als Organist des englischen Nonnenklosters; zur Zeit der Verheirathung Karl's I. wurde er Organist der Königin, und behielt diese Stelle bis zum Tode des Königs. Gestorben ist er im J. 1657. Man hat von ihm: Cantiones sacrao quinque vocum, cum basso continuo ad organum, Antwerpen 1597, und Cantica sacra, Antwerpen 1616. Von Einigen wird angeführt, daß D. der erste gewesen sei, der vom Generalbaß Gebrauch gemacht habe, und schließlich wollen wir noch bemerken, daß er im J. 1610 an der Universität Oxford Baccalaureus der Musik geworden ist.

Defesch, Wilhelm, in den Niederlanden zu Ende des 17. Jahrh. geboren, war

im J. 1725 Organist an der großen Kirche zu Antwerpen, und hatte zugleich als Violoncellspieler großen Ruf. Im J. 1730 ging er nach London, wo er im Jahre 1758 gestorben sein soll. Er hat herausgegeben: Solo's für Violoncello, Sonaten für 2 Violinen und für 2 Violinen und Baß, Concerte, Arien und Canzonetten; auch hat er das Oratorium „Judith" componirt, welches 1730 in London aufgeführt wurde. Nach Burney war D. nur ein sehr trockner Componist.

Desiciendo, (spr. desitschendo), ein selten gebrauchter Ausdruck, der dasselbe bedeutet wie Decrescendo (s. d.).

Degen, Heinrich Christoph, zu Anfang des 18. Jahrh. in einem Dorfe bei Glogau geboren, war im J. 1757 als Solo-Violinist und Klavierist in der Kapelle des Fürsten von Rudolstadt angestellt, und hat sich durch einige Compositionen für Klavier und Violine, sowie durch Kirchensachen bekannt gemacht, von denen aber nichts in den Druck gekommen ist.

Degen, Johann Philipp, geb. zu Wolfenbüttel im J. 1728, war erst als Violoncellist beim Nicolini'schen Theater in Braunschweig angestellt, machte aber dann, als dasselbe aufgelöst wurde, Kunstreisen und kam auch nach Kopenhagen, wo er im J. 1758 als Kammermusikus eine Anstellung erhielt. Gestorben ist er im Januar des Jahres 1789. Man kennt von ihm außer einigen Compositionen für sein Instrument noch eine „Cantate für die hohe Johannisfeier", die im J. 1779 in Kopenhagen herausgekommen ist.

Degola, Andrea Luigi, geb. im Jahre 1778 zu Genua, fing in seinem 17. Jahre unter Luigi Cerro an die Musik zu studiren, und schrieb vier Jahre darauf eine Messe, sowie mehrere Einlagstücke für die Oper in Genua, welche von vielem Talent zeugten. 1799 wurde eine komische Oper von ihm, il Medico per forza, in Livorno mit Beifall aufgeführt. Bald darauf aber entsagte er der Opern-Carriere und wurde Organist und Kapellmeister an der Hauptkirche in Chiavari. In den dreißiger Jahren unsers Jahrh. war Degola Organist in Versailles, und gab auch in Paris Gesang- und Harmoniestunden. Außer einer großen Menge von Kirchensachen aller Art kennt man auch von ihm Romanzen, Klaviersachen, eine Gesangsschule und eine Accompagnements-Schule für Klavier, Harfe und Guitarre.

Degré, der französische Name für Tonstufe oder Intervall.

Dehelia, Vincenzo, Kapellmeister an der Kirche St. Pietro in Palermo, geb. zu Anfang des 17. Jahrh. in Sicilien; man kennt von ihm eine Sammlung Salmi et Inni di vespri ariosi a 4 e 8 voci, Palermo 1636.

Dei, Silvio, Kapellmeister an der Kathedrale von Siena, und in dieser Stadt im J. 1748 geb., studirte sehr frühzeitig die Musik unter Carlo Lupini, und ergab sich ausschließlich der Kirchencomposition. Er soll in dieser Gattung mehreres Gute geleistet haben. Im J. 1812 war er noch am Leben.

Deinl, Nicolaus, ein deutscher Tonsetzer und Orgelspieler, geb. zu Nürnberg d. 16. Juni 1665, der vorzüglich bei J. Phil. Krieger in Weißenfels seine Studien machte. Im J. 1690 wurde er Organist in Nürnberg und im Jahre 1705 Musikdirektor an der heil. Geistkirche in genannter Stadt, wo er auch im Jahre 1730 gest. ist. Seine vielen Orgel- und überhaupt Kirchencompositionen sind Manuscript geblieben.

Delaire, (spr. Delähr), Jacques Auguste, geb. zu Moulins um 1798, fixirte sich 1826 in Paris und erhielt eine Anstellung bei der Regierung. Als musikalischer Schriftsteller ist er mit gut geschriebenen Artikeln in der Revue musicale aufgetreten, und als Componist mit einem Stabat mater, einer Sinfonie, einer Messe, Streichquartetten, Romanzen u. s. w.

De L'Aulnaye, (spr. De Lonäh), François Henri Stanislas, geb. zu Madrid von französischen Eltern den 7. Juli 1739, kam sehr jung nach Frankreich, und machte in Versailles (wo sein Vater eine Anstellung erhalten hatte) sehr gute wissenschaftliche Studien. Nachher studirte er mit größtem Eifer die Theorie der Musik, und trat nicht ohne Glück als musikalischer Schriftsteller auf. So schrieb er zu Rousseau's musikalischen Schriften in der von Abbé Brizard 1788 veranstalteten Ausgabe der Werke des Genfer Philosophen viele Anmerkungen; ferner veröffentlichte er viele Memoires über grade im Schwange gehende theoretische Materien, z. B. über eine neue Notation, über die Cousineau'schen Harfenverbesserungen u. s. w. Seine beste Schrift ist wohl seine auch von der Akademie gekrönte Dissertation: De la Saltation théâtrale, ou Recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens, Paris 1790. — Während der Revolutionswirren mußte er sich verborgen halten, weil er in einigen Pamphleten die Grundsätze der Revolution heftig angegriffen hatte; im J. 1796 wagte er sich aber wieder hervor, mußte sich jedoch sehr kümmerlich von schriftstellerischen Arbeiten (die er für Buchhändler auf Bestellung lieferte) ernähren, sank nach und nach immer tiefer, und starb endlich im J. 1830 hochbetagt im Hospital Ste. Perrine zu Chaillot.

Delcambre, (spr. Delkangbr'), Thomas, bedeutender Fagott-Virtuos, geb. zu Douai im J. 1766. Nachdem er in seiner Vaterstadt einige Musikstudien gemacht hatte, trat er als noch sehr junger Mensch bei einem Regiment als Musiker ein; in seinem 18. Jahre aber begab er sich nach Paris, und lernte dort Fagott unter der Leitung Ozy's. Seine Fortschritte waren schnell und bedeutend, und er machte sich bald durch seine brillante Execution bemerklich. Nach und nach wurde er an verschiedenen Pariser Theaterorchestern angestellt, und endlich auch an der großen Oper und bei der königl. Kapelle; am Conservatorium war er von dessen Gründung an bis um J. 1825 Professor, und 1824 erhielt er das Kreuz der Ehrenlegion. Sein Tod erfolgte den 7. Jan. 1828 zu Paris, nachdem er in den letzten Jahren seines Lebens von seinen verschiedenen Bedienstungen zurückgetreten war. Als Componist ist er mit Sonaten, Duo's und Concerten für sein Instrument aufgetreten. — An seinem Spiele wollten Einige den Mangel an Eleganz und Ausdruck aussetzen; über seinen schönen Ton und seine brillante Fertigkeit war man aber allgemein einig.

Delfante, Antonio, ein italienischer Componist, von dem im J. 1791 in Rom die Oper: il Ripiego deluso, aufgeführt worden ist; sie ist das Einzige, was man von ihm kennt.

Delhaise, (spr. Delähs'), Nicolas Joseph, geb. zu Huy in Belgien um 1770, war erst Steinschneider, fühlte aber eine so unüberwindliche Neigung zur Musik in sich, daß er seine Profession aufgab und sich der Kunst widmete. Die Violine war das Instrument, welches er fortan cultivirte, und seine Studien waren so eifrig und aufmerksam, daß er eine sehr hübsche Execution erlangte, und nach und nach der

gesuchteste Violin-Lehrer seiner Vaterstadt wurde. Ehe er aber so weit kam, hatte er viel zu kämpfen, und mußte namentlich, um existiren zu können, Tanzmusik machen. Durch aufmerksames Lesen theoretischer Schriften gewann er auch die Fertigkeit zu componiren, und hat in Lüttich und Brüssel einige recht niedliche Sachen publicirt, z. B. Duo's und Etuden für Violine, Tänze u. s. w. Gest. ist er zu Huy im Jahre 1835, und hat einen Sohn hinterlassen, der in Huy Buchdrucker ist, und nebenbei ein vorzügliches Talent auf der Flöte besitzt, auch für dieses Instrument Variationen, Tänze u. s. w. componirt hat.

Delicato, delicatamente, ist eine Vortragsbezeichnung, welche ein zartes, fein schattirtes Spiel verlangt. Der Ausdruck „con delicatezza" (s. Con) bedeutet dasselbe.

Delitz, (....), ein geschickter Orgel- und Klavierbauer, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh. in Danzig, und war ein Schüler des berühmten Hildebrandt, der wiederum den berühmten Silbermann zum Lehrmeister gehabt hatte. Zeugnisse seiner Geschicklichkeit geben die Orgeln in der Marienkirche zu Thorn, in der Kirche zum heil. Leichnam, in der zum heil. Geist und in der Pfarrkirche zu Danzig. Einige behaupten auch, daß er der eigentliche Erfinder des Clavocin royal (s. d.) sei, welches Wagner nur verbessert habe.

Dellamaria, oder **Della Maria**, Domenico, ein gegen Ende des 18. Jahrh. ungemein beliebter Operncomponist, geb. in Marseille im Jahre 1764 von italienischen Eltern. (Nach Einigen waren seine Eltern Franzosen, und sein eigentlicher Name Lamarie, den er später italienisirt habe). Schon sehr frühzeitig zeigte er vortreffliche Anlagen für die Musik, und überließ sich seiner Neigung zum Produciren, ohne aber dabei gründliche und umfassende Studien gemacht zu haben. In seinem 18. Jahre hatte er schon eine Oper componirt, die in Marseille mit Beifall aufgeführt wurde, und in der Meinung, daß es ihm nun gar nicht fehlen könne, ging er nach Italien, nicht um dort zu lernen, sondern um im Lande des Gesanges sich Lorbeern zu holen. Hier kam er aber zur Einsicht, daß, um wahrhaft Bedeutendes zu leisten, auch das größte Talent der gründlichen Ausbildung nicht entbehren könne, und daß er bei Weitem noch nicht genug gelernt habe, um mit den Maestri, denen er sich vorher ebenbürtig glaubte, nur im Entferntesten concurriren zu können. Mit allem Eifer ging er daher an die Ergänzung des ihm Fehlenden, und studirte während seines zehnjährigen Aufenthaltes in Italien die Wissenschaft der Musik mit allem Ernst und Eifer. Von seinen verschiedenen Lehrern hatte besonders Paisiello eine große Zuneigung zu ihm gefaßt, und war es auch unter dessen Leitung, daß er 6 komische Opern schrieb, von denen drei mit Beifall aufgeführt wurden, und von denen er selbst dem Maestro di Capella den meisten Werth beilegte. Im J. 1796 kam er nach Paris. Hier kannte ihn Niemand; aber die Liebenswürdigkeit seines Wesens erwarb ihm bald Freunde, und ebnete ihm die Schwierigkeiten, die sich meist immer dem aufstrebenden Talent entgegenstellen. Unter denen, die ihn lieb gewonnen hatten, war auch der Dichter Duval, welcher ihm das Libretto des Prisonnier zur Composition anvertraute. In Zeit von acht Tagen hatte D. die Musik fertig, die Oper wurde aufgeführt, und der Erfolg war ein so ungemeiner, daß D's. Vogue für Paris entschieden war. Seine beispiellose Leichtigkeit im Produciren befähigte

ihn, in dem Jahre 1798 (wo der Prisonnier erschien) noch die drei Opern: l'Oncle Valet, le vieux Château und l'Opéra comique auf die Bühne zu bringen, — Erzeugnisse, welche durch ihre Natürlichkeit und Anmuth Alles bezauberten. Bis zum April des Jahres 1800 schrieb er ferner noch: Jacquot, la Maison du Marais, la fausse Duègne, le Général Suédois und la Cabriolet jaune, deren Aufführung er aber zum Theil nicht mehr erlebte, denn ganz plötzlich, als er von einer lustigen Gesellschaft nach Hause ging, überraschte ihn der Tod auf der Straße, am 19. April 1800. Ganz Paris vernahm mit Schmerz die Nachricht vom Verluste Desjenigen, der sich in kurzer Zeit zum allgemeinen Lieblinge gemacht hatte, und dessen Weisen in aller Munde waren. In der That verdiente er auch diese Zuneigung; denn in allen seinen Sachen herrscht eine ungemein wohlthuende Heiterkeit, sein Styl vereinigte italienischen Wohllaut mit französischem Esprit, und sein dramatischer Ausdruck zeigte Wahrheit und Natur. Daß er keiner großen Conception fähig war, mitunter sich an Fremdes anlehnte, und sich auch zuweilen selber wiederholte, ist ihm freilich auch vorzuwerfen, doch thut das seinem im ganzen höchst liebenswürdigen Talente keinen Eintrag.

Deller, Florian, ein Würtemberger von Geburt, war seit 1760 Hofcomponist in Stuttgart, und schrieb als solcher die Musik zu den Balleten „Orpheus und Euridice", „der Sieg Neptun's", „Pygmalion", „die beiden Werther", einige komische Opern, z. B. la Contessa per amore, sowie viele Kirchen- und Instrumentalsachen. Trotzdem, daß er mit vieler Ueberlegung arbeitete, war sein Styl doch fließend und gefällig. Im J. 1770 hielt er sich in Ludwigsburg auf, suchte aber nach der Zeit sein Glück in Wien, und ging von da, wahrscheinlich weil er keine günstige Aussicht für sich sah, nach München. Während der Composition einer Messe, die er im Auftrage der Kurfürstin von Baiern arbeitete, überfiel ihn ein hitziges Fieber, und da er zu arm war, um in seiner Behausung ordentliche Pflege haben zu können, so wurde er in's Kloster der barmherzigen Brüder gebracht, wo er im Jahre 1774 als ein Mann noch in seinen besten Jahren starb. Man giebt ihm Schuld, daß er durch den übermäßigen Genuß geistiger Getränke seine Gesundheit zerrüttet habe.

Delmotte, Henri Florent, geb. zu Mons in Belgien im J. 1799, und gest. in selbiger Stadt den 9. März 1836 als Notar und Stadtbibliothekar. Unter seinen literarischen Arbeiten ist für den Musiker die Monographie: Notice biographique sur Roland Delattre, connu sous le nom d'Orlando de Lassus, von Interesse.

Delusse, (spr. Delüß'), Charles, geboren zu Paris im J. 1731, kam im J. 1758 als Flötist in das Orchester der Opéra-comique. Er hat für Flöte mehrere Sonaten, Divertissements, Duetten u. s. w. componirt, und auch eine komische Oper l'Amant Statue ist von ihm aufgeführt worden. Auch war er Fabrikant von Holzblasinstrumenten, und namentlich waren seine Flöten und Oboen sehr geschätzt. Im J. 1780 baute er eine Flöte, flûte harmonique von ihm genannt, welche aus zwei Flûtes à bec in einem Körper vereinigt bestand, und auf der man zweistimmig blasen konnte. Noch ist zu bemerken, daß D. im J. 1765 in den Mercure einen Aufsatz einrücken ließ, dessen Zweck der Vorschlag war, die Benennungen der Tonleiter-

Stufen durch die Silben ut, re, mi u. s. w. abzuschaffen, und dafür Vokale und Diphtongen zu gebrauchen. Sein System hat keine Verbreitung gefunden.

Démancher, (spr. demangscheh), nennen die Franzosen das Verändern der Lagen (Applicaturen) beim Spiel der Geigen und Lauteninstrumente.

Demande, (spr. demangd'), ist der französische Name für den Führer (s. d.) in der Fuge.

Demantius, Christoph, geb. zu Reichenberg 1567, war von 1596 an Cantor in Zittau, erhielt aber 1607 den Ruf als Cantor nach Freiberg, wo er am 10., oder nach Andern am 20. April des Jahres 1643 gestorben ist. Er war ein fleißiger Componist, und hat viele geistliche und weltliche Lieder, größere Kirchenstücke, auch deutsche und polnische Tänze, sowie eine theoretisch-praktische Anweisung zum Singen unter dem Titel: Isagoge artis musicae ad incipientium captum maxime accommodatae u. s. w. verfaßt. Letzteres Werk ist im Jahre 1607 in Nürnberg erschienen, und hat bis zum Jahre 1671 an zehn Auflagen erlebt. Seine 1620 zu Freiberg erschienenen Threnodien (Klagelieder) sind besonders bemerkenswerth wegen der darin enthaltenen Kirchenmelodien: „Freu' dich sehr, o meine Seele" und „Von Gott will ich nicht lassen". Ob er aber der wirkliche Componist dieser letztern Melodie ist, muß unentschieden bleiben, weil dieselbe sich ziemlich gleichlautend schon in dem 1603 zu Cöln erschienenen Thesaurus harmonicus von Besardus zu dem Texte: Ma belle, si ton âme se sent etc., befindet.

Demar, Sebastian, geb. zu Würzburg den 29. Juni 1763, hatte zum ersten Lehrer in der Composition den Musikmeister am Straßburger Münster, Richter. Nachdem er drei Jahre lang Lehrer und Organist zu Weissenburg gewesen war, ging er nach Wien, und von da zur Vollendung seiner Studien nach Italien. Endlich kam er nach Frankreich und fixirte sich in Orleans, wo er um 1830 noch am Leben war. Er hat Kirchensachen, Sinfonien, Concerte für verschiedene Instrumente, Streichquartetten, Duetten für verschiedene Instrumente, Militärmusiken, Sonaten u. s. w. componirt, und Schulen für Violine, Pianoforte und Clarinette herausgegeben. Auch soll er drei Opern componirt haben, von diesen ist aber nichts bekannt geworden.

Demar, Joseph, Bruder des Vorigen, geb. im Jahre 1774 zu Gauaschach in Franken, hatte den Concertmeister Lorenz Joseph Schmitt in Würzburg zum Lehrer im Violinspielen, und war in der Kapelle der genannten Stadt im Jahre 1812 als Violinist angestellt (nach Andern schon im Jahre 1790). Er hat vielerlei für sein Instrument componirt, und auch eine Schule für dasselbe verfaßt. Man rühmte sein Spiel als sehr vorzüglich.

Demar, Therese, Tochter des Sebast. D., war eine geschickte Harfenspielerin, und ist in Paris geboren, wo sie auch Nadermann's Unterricht genoß, und in den Jahren 1868 und 1809 als Kammervirtuosin der Kaiserin Concerte gab. Sie hat ungefähr 30 Werke verschiedener Art für ihr Instrument componirt und veröffentlicht.

Demelius, Christian, geb. zu Schlettau, einem Städtchen bei Annaberg, am 1. April 1643. Sein Vater war Brauer, dabei aber großer Musikfreund, und ließ den Christian beim Organisten Christoph Knorr den ersten musikalischen Unterricht nehmen. Weitere Ausbildung erhielt er auf den Schulen in Zwickau und Nordhau-

Digitized by Google

sen, und 1666 während seiner Studien an der Universität Jena, wo er namentlich bei Adam Dresen die Composition studirte. Im J. 1669 wurde er in Nordhausen Kantor, und hatte dieses Amt bis zu seinem Tode inne, der den 1. Nov. des Jahres 1711 erfolgte. Er hat viel für die Kirche componirt, darunter die im Jahre 1700 erschienene Sammlung vierstimmiger Motetten anzuführen ist, und hat auch für die Gemeinden in Nordhausen im Jahre 1685 ein Gesangbuch herausgegeben, das viele Auflagen erlebt hat. Ferner hat man von ihm ein theoretisches Werk: Tirocinium musicum, exhibens musicae artis praecepta tabulis synopticis inclusa etc.

Demi-bâton, (spr. Demih-batong), der französische Name für das Zeichen der Zweitakt-Pause.

Demi-jeu, (spr. Demih-Schöh), setzen die Franzosen in Instrumentalstimmen zuweilen für Mezza voce, mit halber Stimme, halb stark.

Demi-mésure, od. **demi-pause**, (spr. —mesühr, —pohs'), heißt im Französischen die halbe Taktpause.

Demi-soupir, (spr. — ßupihr), der franz Name für die Achtelpause.

Demi-ton, (spr. —tong), der französische Name für den halben Ton; jedoch wird häufiger der Ausdruck Semiton (vom lat. Semitonus gebraucht.

Demmler, Johann Michael, geb. zu Großaltingen in Baiern und gest. als Organist an der Domkirche zu Augsburg im J. 1784 in noch nicht vorgerücktem Alter, war ein Schüler von Giulini und seiner Zeit ein geschätzter Orgel-, Klavier- und Violinspieler. Er hat eine Oper: „Deucalion und Pyrrha", einige konzertirende Sinfonien und Klaviersachen komponirt, von denen aber wohl kaum Etwas gedruckt ist.

Demodocus, ein Dichter und Musiker des griechischen Alterthums, der noch vor Homer lebte. Er war aus Corcyra gebürtig und ein Schüler des Automedes. Sein Instrument war die Phorminx.

Demoiselles nennen die Franzosen auch die Abstrakten (s. d.) in der Orgel.

Deneufville, (spr. Deneufwill'), Jean Jacques, der Sohn eines französischen Kaufmanns, aber geb. zu Nürnberg am 5. Octbr. 1684, studirte bei dem berühmten Pachelbel das Klavierspielen und die Kompositien und unternahm dann zu seiner weitern Ausbildung im J. 1707 eine Reise nach Italien, wo er zwei Jahre blieb und in Venedig auch sein erstes Werk (IV Encomia oder Hymnen) herausgab. Nach Nürnberg zurückgekehrt, wurde er an einer Vorstadt-Kirche als Organist angestellt. Leider vereitelte der Tod, der ihn schon am 4. August des Jahres 1712 hinwegraffte, die großen Hoffnungen, die seine Mitbürger sich von seinem bedeutenden Talente machten. Erschienen sind von ihm außer dem oben angeführten Werke noch einige geistliche Kompositionen und Klavierstücke.

Denis d'or, ein Klavierinstrument mit einem Pedale, 1730 erfunden vom Pastor Procopius Divis (auch Diwiß und Diwisch geschrieben) zu Prendnitz bei Znaim in Mähren. Es war fünf Fuß lang und 8 Fuß breit, mit 790 Saiten bezogen, deren Ton 130 Mal verändert werden konnte und die so eingerichtet waren, daß man sie trotz ihrer großen Zahl in verhältnißmäßig kurzer Zeit zu stimmen vermochte. Man konnte auf dem D. die Töne fast aller Saiten- und Blasinstrumente nachahmen; zugleich war ein schlechter Spaß daran angebracht, indem der Spieler mitunter einen

elektrischen Schlag bekam. Der Erfinder hat nur ein einziges solches Instrument verfertigt, welches der Prälat von Bruck, Georg Lambeck, an sich brachte, und sogar zu dessen Spiele einen eignen Tonkünstler unterhielt.

Denis, Pietro, Musikmeister am Damenstifte in St. Cyr (um 1780), und Lehrer der Mandoline in Paris, war in der Provence geb., hat mehrere theoretische und praktische Werke herausgegeben, z. B. eine Mandolin-Schule, eine Methode, um leicht zu singen und die Elemente der Musik zu erlernen, Stücke für Mandoline; ferner hat er auch den Gradus ad Parnassum von Fux in's Französische übersetzt, welche Arbeit aber nur mittelmäßig sein soll.

Denner, Johann Christoph, der Erfinder der Clarinette, geb. am 13. August 1655 zu Leipzig, von wo er aber als achtjähriger Knabe schon mit seinem Vater nach München zog. Dieser trieb das Horndreher-Handwerk und auch Johann Christoph arbeitete in dieser Profession. Sie wurde ihm bald zu einförmig; er legte sich auf die Fabrikation von Flöten und anderen Blasinstrumenten und seine Erzeugnisse dieser Art wurden nach und nach sehr gesucht. Hier ist zu bemerken, daß er in der Musik keinen eigentlichen Unterricht erhielt, es aber doch durch angebornes Talent und durch Fleiß zu einer hübschen Fertigkeit auf mehreren Instrumenten brachte. Die Clarinette erfand er im J. 1700 (nicht, wie Einige setzen, schon 1690) und die erste Idee dazu kam durch die Schallmey, mit deren Verbesserung er sich beschäftigt hatte. Noch ist seine Erneuerung und Verbesserung der alten Stock- und Raketenfagotte zu erwähnen; diese Instrumente haben jedoch, durch die physische Anstrengung, welche deren Behandlung erfordert, sich nicht verbreitet, und sind heutzutage ganz vergessen. — D. starb nach einem thätigen Leben den 20. April 1707; seine in Nürnberg begründete Blasinstrumentenfabrik übernahmen seine Söhne, und wußten sie bis auf die neueste Zeit in gutem Ansehen zu erhalten.

Denninger, Johann Nepomuk, war um 1788 Musikdirektor in Oehringen, und als Klavier- und Violinvirtuos, sowie als Componist ziemlich geschätzt. Erschienen sind von ihm zwei Klavier-Concerte und mehrere Sonaten für Klavier mit Violin- und Violoncellbegleitung. Von seinen Kirchencompositionen, darunter die Messen gerühmt werden, ist nichts im Druck erschienen.

Dentice, (spr. Dentitsche), Fabricio, ein Componist aus Neapel, der aber in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. in Rom lebte. Im J. 1580 erschienen von ihm in Venedig fünfstimmige Motetten; auch befindet sich im Archive der sixtinischen Kapelle ein Miserere von ihm, welches ursprünglich für sechs Stimmen componirt ist, später aber von Mich. Pacini für vier Stimmen arrangirt wurde, und dem Maria Nanini Zwischen-Versetten beigefügt hat. Auf der Bibliothek des Pariser Conservatoriums befinden sich ebenfalls Motetten von D. — Sein Bruder, Scipione D., war ebenfalls ein ausgezeichneter Componist, und hat in Venedig fünfstimmige Madrigalen und Motetten herausgegeben.

Denzi, Antonio, ital. Componist und Sänger, war im J. 1724 in Prag bei der ital. Oper des Grafen Sporck engagirt, und wurde von diesem im J. 1727 mit der Direktion des Instituts betraut; der Luxus in der Ausstattung u. s. w., den D. entfaltete, war aber so groß, daß des Grafen Vermögensumstände es nicht aushielten

und er die Oper aufgab. Nun übernahm sie D. auf eigene Rechnung; aber die Geschäfte gingen schlecht, und er verlor einen großen Theil seines Vermögens. Da kam er auf die Idee, auf den Patriotismus der Böhmen zu speculiren, und componirte eine Nationaloper, oder vielmehr eine Oper mit einem zu Grunde gelegten nationalen Stoffe, „Praga nascente da Libussa e Primislao". Er hatte sich in seiner Speculation nicht verrechnet; denn die Oper, nachdem sie im Jahre 1734 zum ersten Male gegeben worden war, erlebte zahllose Wiederholungen und brachte ihm mehr ein, als er je verloren hatte. — Man weiß nicht, ob und wie lange D. in Prag geblieben, und wann er gestorben ist.

Derckum, Franz, geb. im J. 1812 in Köln, studirte unter Friedrich Schneider in Dessau Composition, und lebt jetzt in seiner Vaterstadt als Lehrer am dasigen Conservatorium und als Direktor eines Gesangvereins. Er ist ein achtungswerther Musiker, und hat Ouverturen, Streichquartette, vierstimmige Gesänge &c. componirt.

Deregis, (spr. Deredschis), Gaudenzio, geb. zu Agnona bei Vercelli im J. 1747, machte seine ersten musikalischen Studien auf dem Seminar zu Varallo unter der Leitung des Kanonikus Comola, ging dann nach Borgo-Sesia, wo sein Oheim Joseph D. ihn in der Composition unterwies, und wurde endlich Kapellmeister an einer Kirche zu Ivrea. In diesem Orte ist er auch im J. 1816 gestorben. Man rühmt seine im Manuscript hinterlassenen Kirchensachen.

Deregis, Luca, der Vetter des Vorigen, geb. zu Agnona im J. 1748, studirte die Musik in Bologna, und wurde Kanonikus und Kapellmeister in Borgo-Sesia, wo er den 30. Aug. 1805 an den Folgen eines Sturzes vom Pferde gestorben ist. Er hat Messen, Motetten und sonstige Kirchensachen componirt.

Derivis, (....), französischer Baßsänger, geb. in einem Dorfe in der Nähe von Alby im J. 1781, trat in's Pariser Conservatorium und hatte daselbst bei Richer Gesangunterricht. 1803 debutirte er als „Sarastro" in der Zauberflöte, und von 1805 bis 1828 hatte er an der großen Oper alle ersten Baßpartien inne. Nach dieser Zeit zog er sich von dem genannten Institut zurück, und gab in den Provinzstädten Frankreichs Vorstellungen. 1834 sang er noch in Antwerpen. Seine Stimme war mächtig, aber von keiner Biegsamkeit, und man warf ihm vor, daß er etwas roh gesungen habe. — Seine Frau, eine geborne Mlle. Naudet, debutirte an der großen Oper im J. 1804, erhielt aber nur einen mittelmäßigen Beifall, und gab kurze Zeit darauf die Bühnen-Carriere auf. Sie starb zu Paris im J. 1819. — Sein Sohn, geb. zu Paris im Jahre 1809, ist ebenfalls Baßsänger, und debutirte mit größtem Erfolge im J. 1831 an der großen Oper, wo er noch in demselben Jahre engagirt wurde. Ob er gegenwärtig noch in seiner Stellung, können wir nicht angeben.

Des, ist der durch ein ♭ erniedrigte Ton D, welcher in unserm temperirten Tonsystem mit dem Ton Cis gleich klingt.

Desargus, Xavier, geb. zu Amiens um 1768, war als Knabe im Chore der Kathedrale der genannten Stadt, und nachdem in der Revolution die Kirchen geschlossen waren, ging er nach Paris, und trat als Chorist bei der großen Oper ein. Er war nach einiger Zeit des Theaterlebens überdrüssig, und warf sich auf das Studium der Harfe. Nach und nach wurde er einer der geschicktesten Lehrer auf diesem Instrument, und gab bis in's Jahr 1832 Unterricht. Unter seinen Schülern

ist besonders sein Sohn anzuführen, der erst an der Opéra-comique als Harfenist angestellt war, dann nach Berlin ging, und sich Ende des Jahres 1832 in Brüssel niederließ. Desargus der Vater hat auch für sein Instrument componirt, und zwar Sonaten, Fantasien, Variationen u. s. w., ungefähr 25 Opera; auch hat er eine Harfenschule herausgegeben, die mehrere Auflagen erlebt hat.

Desaugiers, (spr. Desoschieh), Marc Antoine, geb. zu Fréjus im J. 1742, erlernte die Musik ganz ohne Unterweisung, wie man sagt. Im J. 1774 kam er nach Paris, und trat daselbst mit einer Uebersetzung von Mancini's Werk über den Figuralgesang auf; nachher ließ er eine beträchtliche Menge größerer und kleinerer Opern folgen, — z. B. le petit Oedipe; Erixène, ou l'amour enfant; les deux Sylphides; les Jumeaux de Bergame; l'Amant travesti; le Médecin malgré lui; les Rendez-vous: — die zumeist vielen Beifall fanden durch ihre Natürlichkeit und ungezwungene Heiterkeit, über denen man das Mangelhafte von D's. musikalischer Ausbildung vergaß. Mit Gluck und Sacchini lebte er in guter Freundschaft, und zur Todtenfeier für den Letztern componirte er ein Requiem, welches sehr gefiel. Die Grundsätze der französischen Revolution fanden an ihm einen begeisterten Anhänger, und zur Feier der Einnahme und Zerstörung der Bastille hatte er eine Art Cantate, von ihm Hierodrama genannt, componirt, welche in der Notre-Dame-Kirche aufgeführt wurde. Gestorben ist er zu Paris den 10. Septbr. 1793, und hat eine große Oper „Belisar" im Manuscript hinterlassen, zu der sein Sohn, nachheriger Legations-Secretär in Dänemark, das Libretto verfaßt hatte.

Desbrosses, (spr. Däbross'), Robert, geb. 1719 zu Bonn, trat im J. 1743 bei der Comédie-italienne in Paris als Sänger ein, und wirkte an diesem Institut bis zum J. 1764. Er hat auch die komischen Opern: les Soeurs rivales, le bon Seigneur, les deux Cousines, und das Divertissement le Mai componirt. Weder als Sänger noch als Componist war er besonders ausgezeichnet. Gestorben ist er zu Paris im J. 1799. — Seine Tochter, Marie D., geb. zu Paris im Jahre 1763, war Sängerin, debutirte in ihrem 13. Jahre an der Comédie-italienne, und wurde bald darauf engagirt. Ihre theatralische Laufbahn war eine sehr lange, denn sie zog sich erst im J. 1829, also nach 53jährigem Comödiespielen, von der Bühne zurück. Sie war ein brauchbares, aber kein bedeutendes Mitglied der Pariser komischen Oper.

Descartes, (spr. Däkart'), oder Cartesius, René, der berühmte Philosoph und Mathematiker, geb. zu La Haye in der Touraine den 31. März 1596, und gestorben in Stockholm den 10. Febr. 1650, hat sich auch in verschiedenen Schriften mit der Musik beschäftigt, z. B. in seinem Compendium musices, welches im J. 1650 (nach seinem Tode) in Utrecht erschien, in seinem Traktat „De homine" und in seinen 1682 zu Amsterdam erschienenen „Episteln". Seine Untersuchungen erstrecken sich zumeist auf das Musikalisch-Mathematische und Physikalische, auf den Ton, auf die Entstehung desselben, auf die Schwingungen der Saiten u. s. w.

Des dur, ist diejenige der 24 Tonarten unsers heutigen Tonsystems, welche den Ton Des zum Grundton hat; ihre Vorzeichnung besteht in fünf b oder Erniedrigungszeichen vor den Tönen H, E, A, D und G, welche also eben durch diese Erniedrigung B, Es, As, Des und Ges heißen.

Desforges, s. Hus-Desforges.

Deshayes, (Desäj'), Prosper Didier, trat im J. 1780 in Paris mit einem Oratorium „les Machabées" auf, welches bei seiner Aufführung im Concert spirituel vielen Beifall hatte. Nachher gab er noch mehrere komische Opern, z. B. le faux Serment, l'Auteur à la mode, le Paysan à prétention, Berthe et Pépin, Adèle et Didier, Zélia, le Mariage patriotique, Bella u. s. w. Ferner ist noch eine Sammlung von Stücken für sechsstimmige Harmoniemusik von ihm gestochen worden, und einige Sinfonien für großes Orchester sind im Manuscript vorhanden. Wann er gestorben ist, weiß man nicht.

Desmarets, (spr. Dämareh), Henri, einer der geschicktesten Musiker unter der Regierung Ludwig's XIV., geb. zu Paris im J. 1662. Nachdem er Musikpage des Königs gewesen war, bewarb er sich im J. 1683 um eine der vier königlichen Kapellmeisterstellen; aber Ludwig XIV. fand ihn zu jung, und entschädigte ihn durch eine Pension. Im J. 1700 brachte er einige Zeit in Senlis bei seinem Freunde Gervais zu, der an der Kathedrale der genannten Stadt Kapellmeister war, lernte dort die Tochter des Präsidenten Gobert kennen, und verheirathete sich heimlich mit ihr. Der Vater erhob Klage, und D. wurde zu harter Strafe condemnirt, man sagt sogar zum Tode; um dieser Strafe zu entgehen, flüchtete er mit seiner Frau nach Spanien, wo er Kapellmeister Philipp's V. wurde. Das spanische Klima sagte aber seiner Frau nicht zu, und er ging deshalb nach Luneville, wo er Surintendant der Musik des Herzogs von Lothringen wurde. Erst im J. 1722, während der Regentschaft, wurde sein Prozeß durchgesehen und seine Heirath für gültig erklärt; der Herzog von Orleans gab ihm auch seine Pension wieder, und er verbrachte den Rest seines Lebens im Wohlstand. Den 7. Sept. 1741 starb er in Luneville. Außer vielen Motetten und andern Sachen hat er folgende Opern componirt: Didon, Circé, Théagène et Chariclée, les Amours de Momus, Vénus et Adonis, les Fêtes galantes, Iphigénie en Tauride, Renaud.

Des moll, ist eine Tonart, die ebenso wenig wie ihre parallele Dur-Tonart Fes Dur als Haupttonart eines Tonstückes gebraucht, sondern nur im Verlaufe der Modulation angewendet wird. Ihre Vorzeichnung von 8b (Doppel-b vor h, und b vor e, a, d, g, c und f) erschwert das Lesen ungemein, und man benutzt daher lieber die nur enharmonisch verschiedene Tonart Cis moll.

Desormery, Leopold Bastien, geb. 1740 zu Bayon in Lothringen, machte seine musikalischen Studien in Nancy, und kam um 1765 nach Paris, wo er sich zuerst durch einige geistliche Compositionen bekannt machte, die im Concert spirituel aufgeführt wurden. In den Jahren 1776 und 1777 wurden seine Opern Euthyme et Lyris und Myrtil et Lycoris aufgeführt, und die erstere erlebte 22, die letztere 63 Vorstellungen. Trotz des unläugbaren Beifalls, den diese Produktionen hatten, konnte doch D. die andern Opern, die er nachher noch componirt hatte, nicht zur Aufführung bringen, und die Hindernisse, die sich ihm auf der dramatischen Laufbahn entgegen stellten, bewogen ihn sogar, dieser zu entsagen und sich nur dem Unterrichtgeben zu widmen. Noch in seinem hohen Alter wollte er wieder sein Glück mit einer Oper versuchen, und componirte die Montagnards; das Werk wurde aber ebenfalls nicht gegeben. Zu Ende seines Lebens zog sich D. in die Umgegend von Beauvais

zurück, und starb daselbst im J. 1810. — Sein Sohn, Jean Baptiste D., geb. zu Nancy im J. 1772, war ein geschickter Klavierspieler, und hat mehrere Sonaten, Fantasien, Variationen, Studien u. s. w. herausgegeben.

Despréaux, (spr. Däpreoh), Louis Felix, geb. zu Paris um 1746, ergab sich frühzeitig dem Studium der Musik, und wurde 1767 als Bratschist an der großen Oper angestellt, welche Stelle er bis 1775 behielt; nebenbei war er im J. 1771 als Akkompagnateur an der École royale de Chant angestellt worden. Bei der Gründung des Conservatoire wurde er Professor an dieser Anstalt, bei der Reform aber, die im Jahre X der Republik mit dem Institut vorgenommen wurde, verlor er, wie mehrere Andere, seine Stelle. Gest. ist er zu Paris im J. 1813. Er war ein geschickter Klavierspieler, namentlich ein guter Lehrer für dieses Instrument, und hat auch für dasselbe componirt, z. B. Sonaten, Präludien, Exerciceen, Potpourri's 2c.

Desprèz, s. Josquin.

Dessauer, Joseph, geb. d. 28. Mai 1798 zu Prag von wohlhabenden Eltern, die ihm eine sorgfältige Erziehung geben ließen, und auch seiner Neigung zur Tonkunst nichts in den Weg legten, obgleich sie ihn für den Kaufmannsstand bestimmt hatten, dem er sich auch von seinem zwanzigsten Jahre an widmete. Sein Lehrer im Klavierspielen war Tomascheck, und in der Composition unterrichtete ihn Dionys Weber. Durch eine Reise, die er in Geschäften nach Neapel machte, erhielt er eine ganz besondere Anregung, denn seine musikalischen Talente wurden in genannter Stadt mehr, als er je gehofft hatte, anerkannt, und das erhöhte sein Selbstvertrauen, so daß er nach seiner Rückkehr sich eifriger denn je mit der Tonkunst beschäftigte, und namentlich viel componirte. Später machte er noch mehrere Reisen, und hielt sich namentlich längere Zeit in Paris auf, wo besonders seine Liedercompositionen viel Glück machten. Von seinen Opern sind „der Besuch in St. Cyr" und „Paquita" an einigen Orten aufgeführt worden, haben aber keinen nachhaltigen Erfolg gehabt; am meisten sind seine Lieder (französische und deutsche) verbreitet, weniger seine übrigen Sachen: Ouverturen, Klaviersachen, Streichquartette u. s. w.

Dessauer Marsch, eine bekannte volksthümliche Marsch-Melodie, welche ihren Namen von dem Fürsten Leopold von Dessau, dem tapfern „alten Dessauer" hat. Sie ist aber keineswegs deutschen Ursprungs sondern italienischen, und wurde der genannte Feldherr bei seinem Einzuge in Turin (nach der Erstürmung dieser Stadt am 7. Sept. 1706) damit empfangen. Seit dieser Zeit führt der Marsch seinen obigen Namen; doch war er schon früher componirt, denn schon nach der Schlacht bei Cassano (den 16. Aug. 1705) ertönte er zur Siegesfeier. Er war übrigens (nächst der Choral-Melodie „Ein' feste Burg ist unser Gott", (die er „unsers Herrgotts Dragonermarsch" nannte) die Lieblingsmelodie des alten Haudegens, und dieser soll sogar einmal in der Kirche das Lied „Wer nur den lieben Gott läßt walten" danach gesungen haben.

Dessin, (spr. Dessœng), nennen die Franzosen die Anlage, den Entwurf eines Tonstückes.

Dessus, (spr. Dessüh), ist der franz. Name für den Sopran oder Diskant.

Destouches, (spr. Dätusch), André Cardinal, franz. Operncomponist, geb. zu Paris im Jahre 1672, war Surintendant der Musik des Königs und General-

Digitized by Google

Inspektor der Oper von 1713—1751. Seine Oper „Issé" wurde im J. 1699 aufgeführt, und gefiel Ludwig XIV. so, daß er dem Componisten ein Geschenk von 200 Louisd'or machte und erklärte, daß D. der Einzige sei, der ihn nicht habe Lully vermissen lassen. Der genannten Oper folgten noch bis zum J. 1726: Amadis de Grèce, Marthésia, Omphale, le Carnaval et la Folie, Callirhoë, Télémaque, Sémiramis, les Elémens (in Gemeinschaft mit Lalande), und les Stratagèmes de l'Amour. D. ist in Paris im J. 1749 gestorben, kurz nachdem er von einer Reise nach Siam zurückgekehrt war, die er in Gesellschaft des Abbé Choisy gemacht hatte.

Destouches, Franz, geb. zu München am 14. Oct. 1774, erhielt den ersten musikalischen Unterricht von dem Augustiner Th. Grünberger, ward dann aber von seinem Vater, Hofkammerrath und Fiskal in München, zur fernern Ausbildung im J. 1787 nach Wien geschickt, und wurde hier Haydn's Schüler. Nach seiner Rückkunft im J. 1791 componirte er die von seinem Bruder gedichtete Oper „die Thomasnacht", die 1792 mit Beifall aufgeführt wurde. Darauf unternahm er eine Reise durch die Schweiz und Oesterreich, auf der er sich als Klaviervirtuose producirte, kam nach Erlangen, und wurde hier als Musikdirektor angestellt; 1799 aber folgte er dem Rufe als herzogl. Concertmeister nach Weimar an Göpfert's Stelle. Hier componirte er die Musiken zu Schiller's Tragödien, die Chöre zu den „Hussiten vor Naumburg" von Kotzebue, und zu „Wanda" von Zacharias Werner, sowie die Oper „das Mißverständniß". Im J. 1810 ging er wieder nach München zurück, und erhielt später den Titel Hofkapellmeister. Gest. ist er den 9. Dec. 1844. — An Klaviercompositionen sind von ihm Concerte, Fantasien, Variationen, Sonaten, Trio's u. s. w. erschienen, welche aber heutzutage, sowie seine übrigen Sachen, der totalen Vergessenheit anheimgefallen sind.

Destra, (sc. Mano), die Rechte, rechte Hand, (abgek. D., oder D. M. und M. D.), wird in Klavier- und Harfenstimmen zu den Noten oder Stellen gesetzt, welche mit der rechten Hand gespielt werden sollen, trotzdem sie für das Auge als für die linke Hand berechnet erscheinen.

Détaché, (spr. Detascheh), die franz. Benennung für das Abstoßen — Staccato — der Noten.

Determināto, ital. Bezeichnung für einen bestimmten, in allen rhythmischen Theilen scharf markirten Vortrag; dasselbe wie Deciso (s. d.).

Detoniren, oder **Distoniren**, (franz. Detonner, spr. —tonneh), Detonation, bedeutet vornehmlich beim Singen das Zuhoch- oder Zutief-Angeben eines Tones, das Abweichen vom richtigen Tone, mit einem Worte das Falsch-Singen. An dem D. trägt theils ein schlecht gebildetes Gehör, theils die Organisation der Stimmwerkzeuge, namentlich der Stimm- und Taschenbänder, theils das Mißverhältniß zwischen dem Umfang der Stimme, der Kraft der über dem Kehlkopf gelegenen Stimmorgane, und der Fülle und Schnelligkeit des Athems, endlich aber auch eine fehlerhafte Methodik beim Gesangsunterricht die Schuld.

Deuring, Benedikt, ein deutscher Mönch, der in der Mitte des 18. Jahrh. lebte, und zu Augsburg im J. 1730 eine Sammlung Motetten unter dem Titel „Conceptus musici" herausgegeben hat.

Deutsch, Musikdirektor in Breslau, geb. 1763 und gest. im J. 1810, hat in genannter Stadt einen Concert-Verein gegründet, und sich dadurch um die Hebung der Musik-Zustände ein großes Verdienst erworben. Nach seinem Tode gab Schnabel dem Vereine einen noch höhern Impuls, und er besteht auch unsers Wissens noch heute als das beste Concertinstitut Breslau's.

Deutsche Flöte, s. Dolzflöte.

Deutsche Guitarre, s. Sister.

Deutsche Leyer, s. Leyer.

Deutsche Musik, ist diejenige Abzweigung der musikalischen Gesammtkunst, welche sich durch die Einwirkung des deutschen Nationalcharakters, des deutschen Denkens und Empfindens, der deutschen Sitte und Cultur u. s. w. ergeben hat. Eine Untersuchung über deutsche Musik vom angegebenen Gesichtspunkte aus kann unmöglich in der Kürze gegeben werden, wie sie für den Zweck dieser Blätter nothwendig ist; denn das ganze deutsche und europäische Culturleben müßte mit in Betracht gezogen werden, und das ist ein Feld, weit genug, um Folianten anzufüllen. Der Begriff „deutsche Musik" ist aber auch anders zu fassen, nämlich als der Inbegriff und die Summe alles Desjenigen, was durch Deutsche in der musikalischen Kunst geleistet worden ist, ohne Beziehungen auf Cultur-Einflüsse und auf das Verhältniß zu andern musikalischen Nationen. Das ist freilich einseitiger, und mehr statistisch als geschichtsphilosophisch; aber, wie gesagt, der verhältnißmäßig kleine Raum, der uns zugemessen ist, zwingt uns, mehr Daten als Betrachtungen zu geben, und wir bitten den Leser, sich mit den folgenden flüchtig-historischen Umrissen zu begnügen ohne Ansprüche an den Pragmatismus zu erheben, denen wir einmal hier nicht genügen können. — Die ältesten Nachrichten, die wir von den Deutschen haben, erwähnen daß bei diesen Musik gebräuchlich war, daß sie Gesänge hatten, welche sie in ihren geheiligten Hainen zu Ehren ihrer Götter und Helden, bei Zusammenkünften zu Festen und Volksversammlungen, bei ihren Schlachten u. s. w. ertönen ließen, und die sie mit starktönenden Instrumenten — Cymbeln, Schellen, Trommeln, einer Art von Zinken und Trompeten rc. — und auch wohl mit Harfen (vielleicht denen der Kelten ähnlich) begleiteten. Doch ist über die Beschaffenheit dieser altgermanischen Gesänge auch nicht die leiseste Spur mehr vorhanden. Mit der Einführung des Christenthums wurde dem rohen deutschen Volksgesange der römische Kirchengesang entgegengesetzt, und mit der Verbreitung des christlichen Glaubens war natürlich auch die künstlerische Ausbildung der Kirchenmusik verbunden, welche z. B. durch Rhabanus Maurus (seit 813 Abt in Fulda), durch dessen Schüler Johannes, (der zuerst Kirchengesänge componirt haben soll), und auf den Lehranstalten zu Eichstädt, Würzburg, Reichenau, St. Gallen u. s. w. sehr gefördert wurde. Auch schon mit verschiedenen Instrumenten (vornehmlich mit der Orgel) wurden vom 9. Jahrh. an die Kirchengesänge begleitet, und es entstanden bereits vom 8. Jahrh. an deutsche Kirchenlieder nach Volksmelodien. Durch die rasche Ausbildung des Kirchengesanges, durch die Verbesserung der Sprache und Anwendung wohlklingender Instrumente wurde die Tonkunst immer mehr gefördert. Schon machten Einige, im Lande umherziehend, Profession aus der Musik. Die Vornehmen beschäftigten sich eifrig damit, und vereinigten sich unter dem Namen der Minnesänger zu musikalischen Wettkämpfen

(z. B. im Sängerkrieg auf der Wartburg, 1206). Nun entstanden nachweislich auch Anfänge von Orchestern, und die Musiker bildeten, der Zeitsitte gemäß, eine Zunft. Im 14. Jahrh. wurde in Wien ein Ober-Spiel-Grafen-Amt errichtet, unter dessen Gerichtsbarkeit bis 1782 die Musiker und Schauspieler Oesterreichs standen. Wie früher die Fürsten und Adligen, traten die Bürger zu Corporationen zusammen, die Musik und Poesie pflegten und sich Meistersänger nannten; aus ihrer Mitte erhob sich Hans Sachs. Mittlerweile waren auch durch Nachdenken und durch das Studium der griechischen Musik tüchtige Köpfe zur Theorie geführt, die Notenschrift war erfunden und der Contrapunkt aus der mehrstimmigen Setzweise entwickelt worden; im 15. Jahrh. traten schon neben den berühmtesten anderer Nationen, deutsche Tonsetzer z. B. Heinrich Isaac, Adam de Fulda, Stephan Mahu) mit künstlerischen mehrstimmigen Werken für die Kirche auf, zu Ende dieses Jahrhunderts erfand Bernhard der Deutsche (Organist in Venedig) das Orgelpedal, es traten schon Virtuosen auf, (z. B. Artus, Paulmann u. s. w.), und als in dem ersten Drittel des 16. Jahrh. der Notendruck durch bewegliche Typen (zuerst 1503 durch den Venetianer Petrucci aufgestellt, u. 1511 von Peter Schöffer nachgeahmt) sich in Deutschland verbreitete, kam diese Erfindung schon großen Tonmeistern, wie Benedikt Ducis, Sixtus Dietrich, Adam Renner, Hulderich Brätel, Thomas Stolzer, Martin Agricola, Joseph Stahl, Joseph Walther, Ludwig Senfl u. A. zu Statten. Als ein mächtiger Hebel für die deutsche Musik muß auch die Reformation angesehen werden, und namentlich der große Reformator Luther selbst, der durch den Choral gleichsam einen Volksgesang in der Kirche schuf, und die eigentliche Choralkunst hervorrief, ein ächt protestantisches Erzeugniß, das über 150 Jahre lang die schönsten Blüthen trieb. Auch der figurirte Gesang wurde neben dem Choral nicht vernachlässigt, wie die Werke eines Jakob. Gallus, Schütz, Schein, Vulpius, Prätorius u. s. w. beweisen. Als der dreißigjährige Krieg über Deutschland kam, mußte sich freilich die Kunst schüchtern zurückziehen; aber durch das Waffengeklirr und allen Jammer, der über den deutschen Gauen lag, drang doch die Kunde von der in Italien entstandenen Oper; Martin Opitz hatte Rinuccini's ersten Operntext, „die Daphne", nachgebildet, Heinrich Schütz (Sagittarius), Kapellmeister in Dresden, hatte sie componirt, und 1627 wurde sie in genannter Stadt aufgeführt. Nach dem Kriege erhob die Kunst wieder kühner ihr Haupt; die Beziehungen zu andern Musikländern, namentlich zu Italien, wurden immer lebhafter, das Kirchenconcert, das Madrigal fanden Eingang; aber es kann auch nicht verschwiegen werden, daß die italienische Weise auf Kosten der deutschen, namentlich von den Fürstenhöfen, bevorzugt wurde, und daß nur gut schien, was von Italienern componirt und gesungen war. Doch haben auch trotz alledem in der Epoche von 1680—1725 sich einige Deutsche Geltung zu verschaffen gewußt: der berühmte Theoretiker und auch Componist Fux in Wien, und der Operncomponist Keyser in Hamburg. Das 18. Jahrh. war reich an großen musikalischen Erscheinungen; in der Epoche von 1725—1760 erhob sich noch einmal die deutsche Kirchenmusik zu einer Höhe, die bis jetzt noch nicht wieder erreicht ist, auch wohl schwerlich für die Zukunft wird erreicht werden; die Namen Bach und Händel sind die unvergänglichen musikalischen Wahrzeichen dieser Epoche; an sie reihen sich auf dem Felde der Oper, Cantate u. s. w. Namen wie Hasse, Graun, Telemann, und auch der

Digitized by Google

theoretische, ästhetische und polemische Schriftsteller auf dem Felde der Musik, Mattheson, ist mit Ehren zu nennen. Von 1760—1780 macht sich Phil. Em. Bach als reformirend auf dem Gebiete des Klavierspiels und der Instrumentalcomposition bemerklich, und der große Gluck wird der Schöpfer eines neuen Opernstyls; nebenbei dürfen auch die Theoretiker Kirnberger und Marpurg, sowie auch Hiller, der Schöpfer der deutschen komischen Oper, die nachher durch Dittersdorf noch mehr Bedeutung erhielt, nicht vergessen werden. — Die Epoche 1780—1800 wird besonders durch die Namen Haydn und Mozart verherrlicht; auf allen Gebieten wurde Bedeutendes, Unvergängliches geleistet (Opern, Oratorien, Quartetten, Sinfonien), und als der Riese Beethoven als Dritter im Bunde hinzutrat, wurde die deutsche Musik auf ihre höchste Höhe gebracht. Die Präponderanz, welche die deutsche musikalische Kunst unläugbar durch die ebengenannten Meister der Wiener Tonschule über die französische und italienische Musik erlangt hatte, wurde in der neuern Zeit durch die Leistungen eines Franz Schubert, Spohr, Weber, Marschner, Fr. Schneider, Mendelssohn, Schumann u. s. w. aufrecht erhalten. Was die allerneueste Zeit bringt und noch bringen wird, ist noch nicht zu übersehen; augenblicklich ist in der Produktivität eine Ebbe eingetreten, deren Dauer sich nicht berechnen läßt, — möge sie nicht zu lange währen. —

Deutsche Tabulatur, s. Tabulatur.

Deutscher Baß ist eine Benennung für das im Art. Baß erwähnte, heutzutage nicht mehr gebräuchliche 5 oder 6saitige tiefe Streichinstrument. —

Deutscher Styl, s. Styl.

Deutscher Tanz, s. Allemande.

Devicq, Eloy, der Sproß einer alten flandrischen Familie, geb. zu Douai um's Jahr 1778. Die Wirren der französischen Revolution veranlaßten seine Eltern im J. 1792 zu emigriren und sie begaben sich nach Hamburg. Hier trat der kaum funfzehnjährige D., der von frühester Kindheit an mit Eifer das Violinspiel studirt hatte, in das Theater-Orchester, gab auch nebenbei Unterricht und wurde so der Erhalter seiner Eltern, die durch ihre Emigration ihr Vermögen verloren hatten. Einige Zeit darauf ging er nach Rußland, lebte mehrere Jahre in Petersburg und Moskau und vervollkommnete sein Talent durch den Umgang mit Rode, Baillot und den Violoncellisten Lamare. 1809 kehrte er wieder nach Frankreich zurück und ließ sich in Abbeville nieder, wo er sich verheirathete und die Musik nur noch zu seinem Vergnügen cultivirte. Seinen eifrigen Bemühungen verdankt Abbeville eine öffentliche Musikschule, die recht viel Gutes gewirkt hat. Componirt hat er Einiges für die Violine; es sind davon aber nur Variationen über ein russisches Thema erschienen. Sein Spiel wird als vorzüglich gerühmt. —

Devienne, (spr. Dewienn'), François, geb. zu Joinville im Departement der Haute-Marne im J. 1759, ein berühmter Flöten- und Fagottvirtuos und auch fruchtbarer Componist. Er wurde von seinem Bruder, einem Musiker im Dienste des Prinzen von Zweibrücken, erzogen und seine musikalischen Anlagen entwickelten sich sehr frühzeitig; so war er schon im Alter von 10 Jahren als Flötist bei einer Regiments-Musik angestellt und hatte auch schon eine Messe mit Blasinstrumenten componirt, die mit Beifall aufgeführt wurde. Nach Beendigung seiner musikalischen

Studien ging er in die Dienste des Kardinals von Rohan, trat dann bei der Musik der Schweizer-Garden ein und wurde endlich im J. 1788 als Fagottist im Orchester des Théâtre de Monsieur angestellt; nach der Gründung des Conservatoire wurde er auch Professor der Flöte an dieser Anstalt. Bei den vielfachen Beschäftigungen, die er durch seine Stellen, so wie durch viele Lektionen hatte, componirte er doch täglich noch 13 Stunden; dadurch brachte er wohl eine Unmasse von Opera zuwege, zerrüttete aber durch diese Ueberarbeitung seinen Geist dergestalt, daß man ihn endlich in das Irrenhaus von Charenton bringen mußte, wo er den 5. Septbr. 1813 starb. — D's Compositionen sind alle sehr angenehm und fließend und zeugen von vieler Erfindung und Frische; sie bestehen in 9 komischen Opern, (darunter „le Mariage clandestin", „les Visitandines", „les Comédiens ambulants", „les Quiproquos espagnols"), vielen Romanzen, Ouvertüren und concertirenden Sinfonien für Blasinstrumente, Concerten für Flöte und Fagott, 36 Quartetten für Flöte, Violine, Viola und Violoncello, 6 dergleichen für Clarinette und Streichinstrumente und für Fagott und Streichinstrumente, einer Unzahl Trios und Duos für verschieden zusammengestellte Instrumente, Sonaten für Blasinstrumente mit Begleitung; endlich hat er auch eine Flötenschule herausgegeben, die mehrere Auflagen erlebt hat.

Devrient, Eduard Philipp, der jetzige artistische Direktor des Karlsruher Hoftheaters, der ausgezeichnete dramaturgische Schriftsteller, Darsteller und auch gute Theaterdichter, gehört in sofern in diese Blätter, als er auch früher einer der vorzüglichsten deutschen Baritonisten war. Er ist in Berlin den 11. August geb.; sein Vater war Kaufmann und sein Oheim der große Schauspieler Ludwig Devrient. Schon früh entwickelte sich bei ihm die Neigung zum Theater; sein Vater aber war dieser entgegen und wünschte, daß er in sein Geschäft eintrete, was denn auch geschah. Zwei Jahre, von seinem 16ten bis 18ten, hielt es D. als Kaufmann, wenn auch mit Widerwillen, aus; mittlerweile hatte sich aber seine schon in der Knabenzeit hübsche Sopranstimme zu einer wohlklingenden hohen Baßstimme umgesetzt; er war in die Singacademie getreten, hatte Zelter's nähere Bekanntschaft gemacht, der ihm im Gesang und Generalbaß Unterricht ertheilte, und hatte auch zum ersten Male öffentlich gesungen, nämlich die Baßpartie in Graun's „Tod Jesu", der im Opernhause aufgeführt wurde. Der gute Erfolg dieses Debüt's gab seiner Neigung für die Künstler-Carrière immer mehr Festigkeit, und als auch die königl. Bühne Schritte that, um sich das junge Talent zu gewinnen, wußte er allen Widerstand zu besiegen und trat am 18. April 1819 zum ersten Male ungenannt als Thanatos in Gluck's „Alceste" und am 25. April unter seinem Namen als Masetto im „Don Juan" auf. Der regste Eifer für fernere Ausbildung beseelte ihn fort und fort und vermochte ihn auch im J. 1822 eine sechsmonatliche Reise zu machen, auf der er namentlich mit Nutzen in Wien sich aufhielt, wo grade die italienische Oper im höchsten Flor war und Sänger wie Rubini, David, Lablache u. s. w. ihm Vorbilder für die höhere Gesangskunst wurden. Bis zum Jahre 1831 wirkte er an der Berliner Bühne in voller Kraft und leistete in der ernsten, wie in der komischen Oper Vortreffliches; als er aber in diesem Jahre die Rolle des Bois-Guilbert in Marschner's „Templer und Jüdin" mit allzugroßer Anstrengung seiner Kräfte gegeben hatte, stellte sich eine lang dauernde Heiserkeit ein, welche die traurige Folge hatte, daß der Künstler seine Stimme fast gänzlich

einbüßte. Er mußte sich nun allmählig allen größern Gesangspartien entziehen und ging auch endlich ganz zum recitirenden Drama über. Was er in dieser Sphäre, namentlich später in Dresden, als Mitglied der dasigen Hofbühne, gewirkt hat, gehört nicht hierher und gehören von seinen schriftstellerischen Arbeiten auch nur seine Operntexte „Hans Heiling", (von Marschner componirt), „der Zigeuner" und die „Kirmeß" (von Taubert in Musik gesetzt) in unser Bereich. —

Deyks, Ferdinand, Doktor der Philosophie und Professor am Gymnasium zu Coblenz, geb. 1802 zu Berg, hat sich als guter musikalischer Schriftsteller durch viele Aufsätze bekannt gemacht, die sich vornehmlich in der Zeitschrift „Cäcilia" befinden.

Dezède, oder **Dezaides** (spr. Desähd'), N., ein französischer Operncomponist, wahrscheinlich um 1740 geb. Mann kennt sein Vaterland nicht, und einige Biographen lassen ihn in Deutschland, andere in Lyon geboren sein. Er selbst kannte seine Familie nicht und alle seine Nachforschungen nach derselben waren vergebens; man that ihn als Knaben in ein Collège, und gab ihm nachher einen Abbé zum Hofmeister, der ihn unter A. auch Musik lehrte. Als er nach Paris kam, hatte er eine jährliche Pension von 25,000 Franken, welche nach seiner Majorennität verdoppelt wurden; dies Alles aber verlor er, als er, der Gegenvorstellungen des Notars, der ihm sein Geld auszahlte, ungeachtet, mit seinen Nachforschungen nach seinen unbekannten Eltern und Wohlthätern nicht aufhörte. Da er nun ohne Hülfsquellen war, so beschloß er von seinem musikalischen Talente Vortheil zu ziehen, und trat im J. 1772 mit der Operette „Julie" auf; dieser folgten bis zum Jahre 1787 noch die Opern: „l'Erreur d'un moment", „le stratagème découvert", „les trois Fermiers", „Zulime", „le Porteur de chaises", „à Trompeur, Trompeur et demi", „Cécile", „Blaise et Babet", „Alexis et Justine", „la Cinquantaine", „les deux Pages", „Ferdinand" (eine Fortsetzung der „Pagen"), „Fatmé, ou le langage des Fleurs", „Péronne sauvée" und „Alcindor". Sehr viele von diesen Opern machten außerordentlich viel Glück durch die Lieblichkeit und Naivetät ihrer Melodien, durch einen correkten Styl und durch ein sorgsam behandeltes Orchester (nämlich für die damalige Zeit und für Frankreich); aus den beiden letzteren Eigenschaften kann man vielleicht schließen, daß er bei Philidor seine höheren Compositions-Studien gemacht hat, dem Einzigen fast, der damals in Frankreich in den angeregten Beziehungen zu schätzen war. Der Herzog von Zweibrücken, Maximilian, nachheriger Kurfürst und König von Baiern, liebte D's Musik sehr und ließ ihn im J. 1785 an seinen Hof kommen, gab ihm ein Capitains-Patent mit 100 Louisd'ors Gehalt, unter der einzigen Bedingung, daß er jedes Jahr einen Monat in Zweibrücken zubringe. Im J. 1792 starb D. in Paris, eine Tochter, Florine mit Namen, hinterlassend, die auch componirte und im J. 1781 an der Opéra-comique „Nanette et Lucas, ou la Paysanne curieuse" aufführen ließ; sie copirte den Styl ihres Vaters.

D'Haudimont, (spr. D'Odimong), Etienne Pierre Munier, Abbé, geb. in Burgund im J. 1730, machte seine Studien in Dijon und ging um 1754 als Capellmeister nach Châlons-sur-Saône. Nach 6jähriger Verwaltung dieser Stelle ging er nach Paris und nahm noch einmal bei Rameau Compositions-Unterricht; dann wurde er im J. 1764 Bordier's Nachfolger als Kapellmeister an der Kirche der

Digitized by Google

Saints-Innocents. Er hat viele Kirchenstücke und Arietten componirt; letztere sind aber nicht unter seinem Namen erschienen.

Di, die dritte der sogenannten belgischen Silben, s. Alphabet.

Diabelli, Anton, geb. d. 6. Sept. 1781 zu Mattsee im Salzburgischen, woselbst sein Vater Stiftsmusikus und Meßner war und den Sohn im Gesang, Klavier und Violinspielen selbst unterrichtete. In seinem 7. Jahre wurde Anton als Chorknabe im Kloster Michaelbayern und zwei Jahre später im Kapellhaus zu Salzburg aufgenommen; 1796 kam er in die höhere lateinische Schule nach München, wo er fortwährend neben den Wissenschaften die theoretischen und praktischen Musikstudien cultivirte. Im 19. Jahre trat er in das Cisterzienserstift Daitenhaßlach, um sich zum Geistlichen vorzubereiten und beschäftigte sich nunmehr auch vielfältig mit Compositionen, die er alle zur Durchsicht und Prüfung an Michael Haydn sandte, den er schon von Jugend auf als väterlichen Freund und Rathgeber verehrte. Als nach 3 Jahren die Säcularisation der baierischen Klöster erfolgte, gab auch D. seinen Entschluß, dem geistlichen Stande sich zu widmen, auf, und wandte sich nach Wien, wo er an Joseph Haydn empfohlen war und bald als Lehrer des Pianoforte und der Guitarre sein gutes Auskommen hatte. Im J. 1818 associirte er sich mit dem Musikverleger Cappi, führte aber seit 1824 die Musikhandlung allein, welche er vor mehreren Jahren an C. A. Spina verkauft hat, unter dessen Firma jetzt das Geschäft im besten Fortgange ist. — D. hat in den verschiedensten Gattungen componirt und componirt auch noch, so daß die Zahl seiner Werke schon zu einer bedeutenden Höhe herangewachsen ist; die Nachwelt wird freilich weder von seinen Kirchencompositionen — Messen, Offertorien, Gradualen, Tantum ergo's u. s. w. — noch von seinen Operetten, Singspielen, Cantaten, Liedern, größeren Klavier- und Orchestersachen u. s. w. reden, wenn gleich sie recht fließend und angenehm sind; aber seine instructiven Klaviersachen sind verdienstlich und werden auch von Lehrern und Lernenden fleißig und gern benutzt. Eben so groß wie die Zahl seiner eignen Compositionen ist wohl die der Arrangirungen fremder Erzeugnisse.

Diaconicon heißt in der griechischen Kirche die Collecte, welche der Diakonus singt und auch das Buch, in welchem die liturgischen Verrichtungen desselben aufgezeichnet sind.

Diagramma, bedeutet eigentlich eine geometrische Figur oder Zeichnung zum Verständniß eines Satzes oder der Lösung einer Aufgabe, dann aber auch einen Abriß, Entwurf. Die Griechen nannten das Liniensystem und das, was wir jetzt Tonleiter nennen, ein D. Später, als die Harmonie und vielstimmige Satzart erfunden war, nannte man auch wohl die Partitur ein D.

Dialog bedeutet in der Oper das Gesprochene im Gegensatz zum Gesungenen.

Dialogue, (spr. Dialogh'), Gespräch, nennen die Franzosen eine Composition für 2 Stimmen, die einander abwechselnd antworten, also gleichsam ein Zwiegespräch führen; auch benennen sie mit D. die thematische Behandlung, namentlich in gearbeiteten Stücken und in Orgelsachen.

Diapäson heißt bei den Griechen und bei den alten Theoristen die Octave; heutzutage versteht man darunter wohl auch den Umfang der Töne einer Singstimme oder eines Instruments. Bei den Franzosen heißt D. zuweilen auch so viel als Stimmgabel.

Diapason cum diatessäron hieß bei den Alten die Undecime.

Diapason cum diäpente nannten die Alten die Duodecime.

Diapente nannten die Griechen und alten Theoristen die reine Quinte, und indem sie von dieser aus bis zur Octave rechneten, die große Septime Diapente col ditono und die kleine Septime Diapente col semiditono.

Diapentisäre, (franz. Quinter [spr. Kengteh']), sind Ausdrücke, die bei den alten Tonlehrern (z. B. Johann de Muris) vorkommen, um das Fortschreiten in Quinten zu bezeichnen.

Diaphonie. Die Griechen bezeichneten die dissonirenden Intervalle (wozu sie auch die Terz und Sexte rechneten) mit dem Ausdrucke Diaphona, als Gegensatz von Symphona. Zu Guido's von Arezzo Zeiten hieß diejenige Stimme, welche wir jetzt (in einer Composition nämlich) Sopran nennen, die Diaphonie. Nach der Erfindung der Harmonie verstand man unter D. eine zweistimmige Composition.

Diapsalma, s. Selah.

Diaschisma ist der griechische Name eines Intervalls, welches durch die Theilung eines andern entsteht. Das D. kann sein: 1) der Unterschied zwischen dem großen halben Ton und dem kleinen Limma, oder der übrig bleibende Rest, wenn letzteres von ersterem abgezogen wird; 2) der Unterschied zwischen der Diesis und dem syntonischen Komma, oder der Rest, wenn letzteres von der erstern abgezogen wird. In beiden Fällen ist das Verhältniß wie 2048:2025. Das Diaschisma und kleine Limma zusammen machen immer den großen halben Ton aus (16:15) und das syntonische Komma mit dem Diaschisma macht die Diesis (128:125).

Diaspasma, (gr.), wörtlich: Trennung, Lücke; daher verstanden die Alten darunter die Pause in der Musik, besonders aber die Pause zwischen den Versen und Strophen eines Gesanges.

Diastaltisch hieß bei den Griechen eine Melodie, welche zum Ausdruck erhabener Empfindungen sich eignete.

Diastēma war bei den Griechen das, was wir im Allgemeinen Intervall nennen, also ein Zwischenraum von einem Ton zum andern.

Diastŏle (von διαστολή, die Auseinandersetzung, Trennung, Scheidung) nannten die älteren Theoretiker die Lehre von den Ab- und Einschnitten und hinwiederum von den Verbindungen der musikalischen Perioden. Zarlino, in seinem 1589 zu Venedig gedruckten theoretischen Werke, spricht zuerst von der Diastole.

Diatessăron ist der griechische Name für die reine Quarte.

Diatessaronäre, (franz. Quarter. spr. Karteh) nannten die alten Theoristen (z. B. Johann de Muris) das Fortschreiten in Quarten.

Diatŏni, s. Soni mobiles.

Diatonisch bedeutet eine solche Folge von Tönen, unter welchen sich keine Intervall befindet, welches kleiner ist als die kleine Sekunde oder als der große halbe Ton. So lange sich demnach die Melodie durch ganze und große halbe Töne fortbewegt, so lange behauptet sie auch den Charakter des Diatonischen, es mögen dabei Versetzungszeichen vorkommen, vor welchem Tone sie wollen; die Tonfolgen cis, d, e, fis und des, es, fes, ges z. B. sind eben so gut diatonisch als die Tonfolge c d e f.

Diatonisch-chromatische Tonleiter nennt man diejenige Tonleiter, in welcher große und kleine halbe Töne mit einander abwechseln.

Diatonisches Tongeschlecht nannten die Griechen diejenige Anordnung ihres

Digitized by Google

Tetrachords, welche einen Halbton und zwei ganze Töne (z. B. h, c, d, e) und zwar in den verschiedenen Tonarten in abwechselnder Reihenfolge nach einander erscheinen ließ.

Diatonische Tonleiter bedeutet eine Reihe von Tönen, die innerhalb des Raumes einer Octave aus 5 ganzen und 2 großen halben Tönen besteht. Jede Tonleiter der 12 harten und 12 weichen Tonarten der modernen Musik ist eine diatonische Tonleiter.

Diaulion war bei den Griechen ein Zwischenspiel oder eine Art von Ritornell von Flöten, das zwischen den Strophen der Chöre ausgeführt wurde.

Diázeuxis, (gr.), lat. Disjunctio, bezeichnet bei den Griechen und Römern die Trennung zweier nach einander folgender unverbundener Tetrachorde durch einen zwischen diesen vorhandenen Ton. So befand sich z. B. zwischen den beiden unverbundenen Tetrachorden e, f, g, a und h, c, d, e noch der Ton b.

Dibdin, Charles, englischer Componist, auch Schauspieler, Sänger, Theaterdichter und Schriftsteller, ein unverkennbar großes Talent in allen genannten Beziehungen, aber dabei ein noch größerer Charlatan. Einige lassen ihn als den Sohn eines Goldschmieds in Southampton im J. 1748 geboren sein, nach Anderen war er um diese Zeit schon Chorknabe an der Kathedrale von Winchester, wo er vom Organisten Fussel den ersten musikalischen Unterricht erhalten haben soll. In seinem 16. Jahre war er in London, wo er auf den Conventgarden-Theater als Sänger und Schauspieler auftrat und nach und nach eine große Menge von Opern, Operetten und Divertissements dichtete, componirte und in ihnen auch als Darsteller auftrat. Nachdem er am Drury-Lane-Theater unter Garrick's Direktion eine Zeitlang engagirt war, errichtete er selbst eine Art Marionetten-Theater und belustigte das Publikum durch politische Anspielungen, durch Persifflagen bekannter Persönlichkeiten u. s. w. Dann wurde er Direktor des Theaters „the Royal Circus", welches sich aber schon nach Verlauf einer Saison auflös'te. Im J. 1788 gab er ein Buch heraus, betitelt: „A musical Tour through England", das in Sheffield erschien, mancherlei Pikantes, aber auch viel Geschwätz und oberflächliche Kunstansichten enthält und in dem er gar zu viel von sich selber spricht. Es war geschrieben, um die Mittel für eine Reise nach Indien zu bekommen, und wirklich schiffte er sich auch ein; widrige Winde hielten jedoch lange das Fahrzeug im Angesichte der englischen Küste auf und zwangen es endlich sogar in einem Hafen Zuflucht zu suchen und besseres Wetter abzuwarten. Dem unruhigen D. war das viel zu langweilig; er ließ daher Indien Indien sein und kehrte wieder nach London zurück. Hier fing er wieder an zu componiren und z. B. das Intermezzo „the Whim of the moment" machte ein so außerordentliches Glück, daß A. ein Lied daraus (Poor Jack) in mehr als 17000 Exemplaren in wenigen Wochen verkauft wurde. Auch eröffnete er wieder ein Theater, das er Sanssouci nannte, und auf dem er eine neue Art von Unterhaltungen einführte, die er „Readings and Music" nannte; sie bestanden aus Declamationen und Gesangstücken, einzelnen Scenen u. s. w., die er selbst verfaßt hatte und auch selbst vorführte. Im J. 1804 zog er sich aus der Oeffentlichkeit zurück und seit seiner in diesem Jahre herausgekommenen Produktion — ein didaktisches Gedicht: „the harmonic preceptor" — ist nichts weiter von ihm vernommen worden; man weiß

auch nicht wann er gestorben ist. — Es ist zu bedauern, daß D. bei seinen vortrefflichen Gaben nicht eine redlichere und tüchtigere Kunstgesinnung besessen hat und daß er kein höheres Streben kannte, als auf die Bedürfnisse des rohen Haufens zu speculiren. — Schließlich wollen wir noch bemerken, daß er im J. 1795 eine Geschichte der englischen Bühne und 1802 seine Memoiren herausgegeben hat; außer seinen Operetten und Singspielen, Liedern u. s. w. hat er auch noch Klaviersonaten und andere Instrumentalstücke componirt.

Dichord, Zweisaiter, der Name eines zweisaitigen Instrumentes der alten Griechen und Egypter, dessen Erfindung den Assyrern zugeschrieben wird. Es war unserm Monochord ähnlich und bestand aus einem langen, schmalen Körper, der am Ende mit einem kleinen Wirbelkasten und einer Art von Kopf oder Schnecke versehen war. Manche wollen behaupten, daß es auf Art der Geigen behandelt worden sei.

Dicht, dichte Klanggeschlechter, s. Genera spissa.

Diderot, (spr. Dideroh), Denis, der berühmte französische Philosoph und Schriftsteller, geb. den 5. October 1713 zu Langres in der Champagne und gestorben zu Paris den 31. Juli 1784, gehört mit in diese Blätter, weil er sich in verschiedenen seiner Schriften auch mit der Musik beschäftigt hat. Namentlich enthalten seine Mémoires sur différens sujets de Mathématiques (zuerst im Haag 1748 erschienen) die Principien der Akustik in sehr guter Behandlung; dann sind auch alle auf Instrumentenbau bezüglichen Artikel von ihm, welche sich in der „Encyclopédie" (deren Plan von ihm herrührt) befinden. Eine Auswahl von Fragmenten aus D's Schriften über Musik befindet sich im Jahrgang 8. der Leipziger allg. mus. Zeitung, Nr. 12 ff.

Didymeen waren Feste der kleinasiatischen Griechen, bei denen auch musikalische Wettstreite veranstaltet wurden.

Didymisches Komma, s. folg. Art.

Didymus, ein alexandrinischer Grammatiker, ungefähr 38 Jahre vor Christus lebend, soll nach Seneka über 4000 Schriften verfaßt haben und erhielt wegen seines ungemeinen Fleißes den Namen Chalkentheros. In einem seiner Werke, das man noch dem Titel nach kennt, (lat. heißt er: De differentia Aristoxeniorum et Pythagoricorum,) ist die wichtige Entdeckung und Verbesserung der pythagoräischen Proportion des ganzen Tones enthalten. Das von ihm nachgewiesene kleine oder syntonische Komma (s. d) wird auch wohl nach ihm das didymische genannt.

Dièse, (spr. Diähs'), nennen die Franzosen das Kreuz (♯) oder Erhöhungszeichen, und hängen daher auch dieses Wort zur Bezeichnung der sogenannten abgeleiteten Töne den Namen der ursprünglichen an, wie wir die Silbe is; so ist ut dièse = cis, ré dièse = dis u. s. w.

Diesis, war bei den Griechen zunächst jede Theilung der Töne, dann besonders aber die Hälfte, der dritte und vierte Theil eines ganzen Tones. Der letztere hieß die enharmonische Diesis (Diesis enharmonica), der dritte Theil die chromatische Diesis (Diesis chromatica), und die Hälfte eines ganzen Tones die große Diesis (Diesis magna). Daher kommt auch die Bedeutung des französischen Wortes Dièse. In der modernen Musik versteht man unter Diesis ein kleines Intervall, welches nur bei der mathematischen Berechnung der Intervalle, und zwar

in dem Verhältniß von 128:125 vorkommt. Es ist dies 1) der Unterschied zwischen dem großen und kleinen halben Ton z. B. c - des und c - cis), oder der Unterschied zwischen den sogenannten enharmonischen Tönen (z. B. dis-es, fis-ges), denn wenn man von dem großen halben Ton (16:15) den kleinen halben Ton (24:25) abzieht, so bleibt für den enharmonischen Ton die Diesis als Rest; dann ist dieselbe 2) auch der Unterschied zwischen dem großen und kleinen Limma, denn wenn man auch dieses (125 : 135) von jenem (27 : 25) abzieht, so bleibt die Diesis übrig. Demnach ist denn dieselbe um das Diaschisma größer als das syntonische Komma, und macht mit dem kleinen halben Ton zusammen den großen halben Ton, und mit dem kleinen Limma zusammen das große Limma aus.

Dieter, (zuweilen auch Dietter geschrieben), Christian Ludwig, geb. am 13. Juni 1757 zu Ludwigsburg, erhielt seine Bildung auf der Karlsschule in Stuttgart, in welche er 1770 als einer der ersten Zöglinge aufgenommen wurde und wo er sich anfangs der Malerei widmete, dabei aber auch Vorlesungen über Geschichte, Mythologie und andere Wissenschaften hörte und mehrere alte und neue Sprachen lernte. Nur seine Erholungsstunden waren der Musik gewidmet; der Herzog Carl aber wurde auf seine Talente und seinen Trieb zur Tonkunst aufmerksam und rieth ihm, der letzteren ganz zu folgen. Darauf wählte D. die Violine zu seinem Hauptinstrumente und wurde auf derselben zuerst des Musikmeisters Seubert und nachher Celestini's Schüler. In der Composition erwarb er sich meist durch Selbststudium die nöthigen Kenntnisse; ob er vom damaligen Kapellmeister Boroni einigen Unterricht hatte, ist nicht ausgemacht. Im J. 1781 wurde er als erster Violinist an der Stuttgarter Hofkapelle angestellt und später zum Kammermusikus ernannt, in welcher Stellung er bis zum J. 1817 verblieb, wo er Alters halber pensionirt wurde. Gestorben ist er im J. 1822. — Seine Compositionen waren ihrer Zeit durch ihre Eingänglichkeit und Natürlichkeit beliebt und besonders glücklich war er in der Darstellung des Komischen in seinen Operetten und Opern: der Schulze im Dorfe, der Irrwisch, der Rekrutenaushub, das Freischießen, Belmont und Constanze, Glücklich zusammengelogen, die Dorfdeputation, der Luftballon, Elisinde, des Teufels Lustschloß; ferner hat er auch die ernste Oper, Laura Rosetti, und mehrere Festſtücke bei Gelegenheit herrschaftlicher Geburtstage componirt. Von seinen Instrumentalsachen sind gedruckt: Duette für 2 Fagotten, Sonaten für Fagott mit Begleitung eines Violoncello, Duette für 2 Flöten und für Flöte und Violine, Concerte und Concertinos für Flöte, sowie für Fagott, concertirende Sinfonien für 2 Flöten mit Orchesterbegleitung, viele kleine instruktive Stücke für 2 Flöten, concertirende Stücke für 3 Flöten; endlich sind noch im Manuscript vorhanden: Violinconcerte, Violinsolo's, Concerte für Horn, Flöte, Oboe, Fagott, Doppelconcerte für 2 Flöten und ein Doppelconcert für 2 Oboen.

Dieterich, Friedrich Georg, ein seiner Zeit berühmter Orgel- und Klavierspieler, geb. zu Schwäbisch-Hall im J. 1686, bildete sich unter der Leitung des dasigen berühmten Organisten Welter, ging darauf nach Stuttgart, wo er beim Kapellmeister Störl drei Jahre lang die Composition studirte und reiste dann im J. 1708 als Klaviervirtuose. Auf dieser Reise kam er auch nach Augsburg, wo er vom König von Dänemark, der ihn mit Bewunderung hörte, eine goldene Medaille erhielt.

Im J. 1770 unternahm er eine Reise nach Italien, hauptsächlich in der Absicht, um sich in Venedig unter Vinacesi in der Setzkunst und im Klavierspielen noch zu vervollkommnen. Das Jahr darauf erhielt er den Ruf als Organist an der Katharinenkirche seiner Vaterstadt und 1720 folgte er seinem Lehrer Welter als Organist an der Hauptkirche St. Michael, in welchem Amte er auch bis zu seinem Tode im J. 1747 verblieb. Es ist ausgemacht, daß er mehrere Werke, besonders Kirchenmusiken componirt und herausgegeben hat, es ist jedoch derzeit Nichts mehr davon aufzufinden.

Dietrich, Sixtus, ein berühmter Componist des 16. Jahrh., der zu Constanz lebte. Proben von seiner Arbeit enthält Glarean's Dodecachord., und auch in Hans Walter's „Cantionalen" befinden sich einzelne Melodien von ihm; 36 seiner Antiphonien gab Georg Rhau in Wittenberg im J. 1541, und im J. 1545 sein „Novus opus musicum, tres tonos sacrorum hymnorum continens" rc. heraus. — Ein anderer Contrapunktist des 16. Jahrh., Georg Dietrich, hat zu Nürnberg im J. 1565 Cantiones funebres (lateinisch und deutsch) herausgegeben.

Dietz, Kathinka von, eine ausgezeichnete Klavierspielerin, geb. im J. 1816 zu München, spielte schon in ihrem 6. Jahre zu allgemeiner Verwunderung in Privatcirkeln, und im 12. Jahre öffentlich. Darauf wurde sie dem König Maximilian von Baiern vorgestellt, und dieser schickte sie zu ihrer fernern Ausbildung nach Paris, wo sie mehrere Jahre unter Kalkbrenner's Leitung studirte. In den Jahren 1836 und 1837 mußte sie krankheitshalber das Klavierspielen fast gänzlich einstellen; doch besserte sich ihr Zustand, und sie konnte im J. 1838 sowohl in Paris als auch in Deutschland, wohin sie in genanntem Jahre zurückgekehrt war, wieder öffentlich auftreten. Seitdem hat man öfter Gelegenheit gehabt, ihr brillantes und dabei gefühlvolles Spiel zu bewundern.

Dietz, Johann Sebastian, um 1720 in Franken geboren, war Regenschori an der Pfarrkirche zu Wasserburg am Inn, und hat zu Augsburg im J. 1735 herausgegeben: Alphabetarius Musicus, exhibens 7 Missae solemnes in claves ordinarias distributas, et secundum stylum modernum, et tamen ecclesiasticum elaboratus.

Dieupart, (spr. Djöpahr), Charles, geb. in Frankreich zu Ende des 17. Jahrh. (vielleicht 1670), war in London, wo er sich ums Jahr 1707 befand, ein angesehener Klavier- und Violinspieler. Er hatte zuerst in genannter Stadt mit Haym und Clayton eine italienische Oper begründet; das Unternehmen scheiterte aber, da Alles Händeln zulief, der im J. 1710 mit seinem „Rinaldo" aufgetreten war, und D. mußte sich mit seinen Collegen auf ein Concertunternehmen beschränken, das aber auch nur von kurzem Bestand war. Nun mußte D. von bloßem Unterrichtgeben leben und hätte das auch ganz gut gekonnt, wenn er nicht durch Nachlässigkeit nach und nach alle seine Lectionen sich verscherzt hätte; so aber verfiel er in Elend und Dürftigkeit und starb in diesem Zustand im J. 1740. Von seinen Compositionen sind Klaviersuiten, Flötensolo's mit Baßbegleitung, Klavierübungen u. s. w. gedruckt worden.

Diezelius, Valentin, ein deutscher Tonkünstler, zu Anfang des 17. Jahrh. in Nürnberg lebend, hat in dieser Stadt im J. 1600 eine Sammlung von Madrigalen italienischer Meister herausgegeben, unter dem Titel: Erster Theil, welcher Madriga-

Digitized by Google

lien auß den berühmtesten Musicis Italicis colligirt, mit 3, 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen.

Diezeugmenon ist der Name des vierten griechischen Tetrachords, welches zwischen den Tetrachorden Synemmenon und Hyperbolaeon lag. Es umfaßte die Töne Paramese (unser eingestrichenes h), Trite diezeugmenon (unser eingestrichenes c), Paranete diezeugmenon oder auch Diezeugmenon diatonos genannt (unser eingestrichenes d) und Nete diezeugmenon (unser eingestrichenes e). Das Wort D. heißt eigentlich abgesondert, und man benannte dieses Tetrachord deshalb so, weil es mit einem Tone anfing, der mit den Tönen des vorhandenen Tetrachords nichts gemein hatte, es also gleichsam als ein abgesondertes Tetrachord erscheinen ließ.

Diezeugmenon diatonos, s. vorhergehenden Artikel.

Dilettant. Mit diesem aus dem Italienischen (Dilettante) entlehnten Ausdrucke bezeichnet man jeden Liebhaber der Kunst überhaupt, und der Tonkunst insbesondere, der dieselbe nicht ex professo, sondern blos zu seinem Vergnügen betreibt. Der Inbegriff des ganzen liebhaberischen Kunsttreibens heißt Dilettantismus.

Dillen, Wilhelm, ein belgischer Componist, war zu Anfang des 17. Jahrh. Kapellmeister an der Kathedrale von Parma, und hat im J. 1622 in Venedig eine Sammlung fünf-, sechs- und zwölfstimmiger Messen herausgegeben.

Dilliger, oder **Dillinger,** Johann, geb. zu Eißfeld in Franken im J. 1590, studirte in Wittenberg, wurde anfangs daselbst Cantor an der Schloßkirche, dann 1623 Magister und 1625 Cantor zu Coburg, 1633 Pfarrer zu Gellershausen und 1634 Diakonus an der Moritzkirche zu Coburg, wo er am 28. August 1647 starb. Gerber führt 11 Compositions-Werke von ihm an, darunter z. B. Prodromi Triciniorum sacrorum, newer Geistlicher Liedlein mit 3 Stimmen gesetzt, Nürnberg 1612; Exercitatio musica I. continens XIII selectissimos Concentus musicos variorum Auctorum, cum Basso generali, quibus accesserunt 8 Cantilenae 3 voc., Wittenberg 1624; Musica Christiana Cordialis Domestica, d. i. Christliche Hauß- und Hertzens-Musica, aus 37 in Contrapuncto simplici gesetzten zwei-, drei- und vierstimmigen Arien bestehend, Coburg 1630; Musica concertativa, oder Schatzkämmerlein neuer geistlichen auserlesenen Concerte, von 1, 2, 3, 4, 5, 6 — 12 Stimmen, sammt dem Continuo Basso ad Organon et Instrumenta musica directa etc., Coburg 1632; Gespräch Dr. Lutheri und eines kranken Studiosi, vordessen zu Wittenberg gehalten, jetzo aber in feine Reime gebracht und mit 4 Stimmen gesetzt, Coburg 1628.

Diludium, Zwischenspiel, bedeutet insbesondere das Zwischenspiel, durch welches die einzelnen Verszeilen der Choräle in harmonische Verbindung gesetzt werden; dann verbindet man aber auch damit den Begriff des Postludiums, Nachspiels, s. d.

Diluéndo, verlöschend, bedeutet, daß die Kraft der Töne in einer Stelle nach und nach abnehmen solle; es ist also dasselbe, was Calando, Decrescendo, (s. d.), und das folgende

Diminuéndo, (abgek. dim.), welches auf Deutsch vermindernd, abnehmend heißt. —

Diminutio, (lat.) und Diminuzione (ital.), Diminution, die Verkleinerung, Verringerung, bezeichnet den Prozeß, wenn ein melodischer Satz, und insbesondere das

Digitized by Google

Hauptthema einer Fuge, im Verlaufe der Durchführung in Noten von geringerm Werthe, als es ursprünglich dargestellt war, wiederholt wird. Man pflegt alsdann zu sagen: der Satz (oder das Thema) sei per diminutionem nachgeahmt worden. Der Gegensatz der D. ist die Augmentation (s. d.), und was daselbst von der Zeitvermehrung gesagt wurde, gilt hier bei der D. von der Zeitverminderung. Dann versteht man auch unter D. die Zergliederung einer Note in Noten von geringerm Werthe, z. B. wenn eine halbe Note in 2 Viertel, 4 Achtel, 8 Sechzehntel u. s. w. zergliedert wird, namentlich wenn eine andere Stimme dagegen die größere, unzerlegte Note hat.

Dimmler, Anton, geb. am 14. Oct. 1753 zu Mannheim, wo er sich unter dem Hofmusikus Joseph Ziwina zum Hornisten bildete, bei Abt Vogler die Composition studirte, und darauf im Jahre 1774 als Hornist in der Hofkapelle angestellt wurde. Da er sich zugleich eine ausgezeichnete Fertigkeit auf dem Contrabaß erworben hatte, so erhielt er im J. 1778, bei Versetzung der Kapelle von Mannheim nach München, in letzterer Stadt die Stelle eines Contrabassisten; auch gehörte er damals schon unter die guten Guitarristen und Componisten für dies Instrument. Er war überhaupt ein fruchtbarer Componist; so hat er zu 185 Balleten die Musik geschrieben, und es sind von diesen anzuführen: „der erste Tod", „der erste Schäfer", „Medea", „die Grazien", „Ritter Amadis"; von seinen Opern und Operetten machten „der Guckkasten", „die Schatzgräber", „die Zobeljäger" viel Glück zu ihrer Zeit. Außerdem hat er Streichtrio's, Sinfonien, Quartetten, Concerte für verschiedene Instrumente componirt, von denen jedoch das Meiste Manuscript geblieben ist. — Wann er gestorben, ist nicht anzugeben, doch lebte er noch im J. 1815.

Diodorus, der Liebling des Kaisers Nero, den er auch beim Gesange auf der Harfe begleitete, war zu Argyrium in Sicilien geboren. Er soll Verbesserungen an der Flöte angebracht haben, indem er den Umfang derselben durch Hinzufügung mehrerer Tonlöcher vergrößerte. Von Einigen wird behauptet, daß dieser D. mit dem berühmten Geschichtsschreiber gleichen Namens ein und dieselbe Person sei; das ist aber noch keineswegs zur Genüge bewiesen, wenn sich auch in den Werken des Letztern Nachrichten von dem Zustande der alten Musik befinden.

Diomedes, Catone, ein Lautenist und Componist, zu Venedig geboren und zu Ende des 16. anfangs des 17. Jahrh. lebend, ging nach Polen in die Dienste eines dortigen Großen, und componirte auch dort Mehreres, z. B. setzte er die Gedichte des Stanislas Grochowski in Musik und gab sie in Krakau im J. 1606 heraus. In dem Thesaurus Harmonicus des Besardus findet man auch mehrere Stücke für die Laute von D.

Dionysius von Halikarnaß, der Jüngere, lebte zu den Zeiten Hadrian's, nach Anderen noch etwas früher, und ist für den Musiker merkwürdig als der fruchtbarste musikalische Schriftsteller unter den Griechen. Leider hat sich von seinen Werken kein einziges, wenigstens vollkommen und vollständig ächt erhalten. Sie sollen bestanden haben in 36 Büchern über Geschichte der Musik, in 22 Büchern Exercitationum musicae disciplinae, 24 Rhythmicorum commentariorum, und in 5 Büchern de iis, quae musice dicta sunt apud Platonem in Politica. S. Fabricii Bibl. graec., lib. III., pag. 794, vol. XIX., pag. 690.

Digitized by Google

Dioxia, dasselbe was Diapenté, s. d.

Diplasion, s. Doppelflügel und Vis-à-Vis.

Dipodie oder **Syzygie**, bezeichnet in der Metrik eine Verbindung von zwei Versfüßen.

Direktor, s. Musikdirektor.

Dirigiren, heißt die Aufführung eines Tonwerks leiten, die dabei mitwirkenden Kräfte zusammenhalten, und ihnen die Intentionen des Componisten vermitteln.

Diritta, s. Alla diritta unter A, Präposition (3).

Diruta, Agostino, ein Augustinermönch, geb. zu Ende des 16. Jahrh., war zuerst Kapellmeister zu Asola in der Lombardei; nach 1622 begab er sich aber nach Rom in ein Kloster seines Ordens, wo er Kapellmeister wurde, und lebte daselbst bis um 1650. Er hat viel für die Kirche componirt und publicirt, darunter: Messe concertate a cinque voci, Venedig 1622; Litanie di Gloriosa Domina a 4, 5 e 6 voci, Rom 1631.

Diruta, Girolamo, jüngerer Bruder des Vorigen, zu Perugia um 1580 geb., war Organist an der Kathedrale zu Chioggia u. hat herausgegeben: Il Transilvano, Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e stromenti da penna, Theil I., Venedig 1615, und in einer zweiten Auflage 1625, (enthält neben dem Didaktischen auch Orgelstücke von Diruta, Claudio, Merulo, Andrea Gabrielli, Luzzasco Luzzaschi, Paolo Quagliati, Giuseppe Guami u. A.), und Theil II mit dem Titel: Dell' Intavolatura ed altre cose del medesimo, Venedig 1622, und in einer zweiten Auflage 1639, (enthält die Regeln des Contrapunkts, des Notirens, die Kirchentöne und die Art des Transponirens derselben, die Begleitung des Chorals und das Registriren.) Den Titel „il Transilvano" hat das Werk daher, daß D. den Dialog mit seinem Schüler, einem Prinzen von Transilvania, führt, dem das Buch auch dedicirt ist. — Ueber seine näheren Lebensumstände hat sich nichts ermitteln lassen, ebenso wenig wie über die Zeit seines Todes.

Dis, ist der um einen halben Ton vermöge eines ♯ erhöhte Ton D, also die vierte Stufe unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter (von c als Grundton aus gerechnet). In unserm temperirten Tonsystem klingt Dis mit Es ganz gleich, und sind beide von einander nur enharmonisch verschieden.

Discant, Discantus, (lat.), war ursprünglich (nach Franco's von Cöln Traktat „Musica et cantus mensurabilis", abgedruckt in Fürst-Abt Gerbert's „Scriptores de musica etc." Th. III.) ein Zusammenklang verschiedener Melodien, welche gegen einander durch sogenannte Longas, Breves und Semibreves verhältnißmäßig zusammengepaßt und in der Schrift durch verschiedene Figuren angedeutet wurden. Er war dreierlei, nämlich a) ein einfach fortgesetzter Gesang (simpliciter prolatus); b) ein abgebrochener Gesang (truncatus, durch Pausen unterbrochen), welcher auch Ochetus genannt wurde; c) ein gebundener Gesang (copulatus, qui copula nuncupatur). Der Discantus wurde nach Franco mit einer oder mehreren Lyren oder auch ohne Lyra gemacht. Es scheint dies so viel zu heißen, als: man setzte die zu erfindende Stimme (den Contrapunkt) zu dem gegebenen oder wirklich erdachten „Tenor" über einem nach Art der Leyer oder des Dudelsacks ausgehaltenen Grundtone, neben welchem zuweilen, nämlich bei zwei Lyren, noch dessen Quinte mitklang, auch

Digitized by Google

wohl bei drei Lyren noch eine Octave forttönte; der sogenannte „Tenor" (so hieß das Thema, zu welchem die Stimme gesetzt worden) mußte dann wohl aus solchen Tönen bestehen, wozu jener Akkord (Lyra) paßte. Der Discant ohne Lyra aber mußte wohl aus einer oder mehreren über oder unter den Tenor gesetzten Stimmen ohne einen liegenden und forttönenden Akkord oder Grundton bestanden haben. Der auf solche Weise eingerichtete Discant ward mit geringen für uns nicht ganz verständlichen Abänderungen im Verfahren bei Motetten, Conducten, in Cantilenen und Rondellen, geistlichen und weltlichen Gesängen angewendet. Eine ganz eigene Art des Discantes blühete in der Praxis in Frankreich, wo er Déchant (spr. Deschang) genannt wurde. Dieser Déchant war nicht mensurirt, sondern wurde entweder syllabisch, oder nach Uebereinkunft mit den Sängern in Art eines melismatischen Gesanges über den gehaltenen Tönen eines Cantus firmus ausgeführt. Bei der erstern und einfachern Art des Déchant sangen zwei Stimmen meistens im Einklange, nur in einzelnen Noten trennte sich der Discantisirende, indem er um eine Stufe herabging, wenn der Andere eine Stufe stieg, oder umgekehrt. Die Stimmen flossen aber gleich wieder zusammen und jedenfalls wurde im Einklang geschlossen. Bei der andern Art des Déchant führte der Discantisirende je nach Willkühr, Einsicht und Geschmack sehr bunte Passagen aus, die man Fleurettes nannte. Eine ganz besondere ebenfalls in Frankreich einheimische Art des Déchant war diejenige, welche die eigene Benennung Fauxbourdons (spr. Fohburdong) führte; es war dies ein dreistimmiger Gesang, welcher aus einer Reihe aufeinanderfolgender $\frac{6}{3}$ Akkorde in gerader Bewegung über dem Tenor oder Cantus firmus, als der Unterlage, bestand; nur am Schlusse trat die Oberstimme statt der 6, in die Oktave, so daß mit $\frac{8}{5}$ geendet wurde. Die Ausführung dieser Fauxbourdons setzte jedesmal schon wohlgeübte Sänger voraus. Diese Art der Fauxbourdons ist diejenige, welche die Sänger der Päpste von Avignon gegen Ende des 14. Jahrh. in die päbstliche Kapelle nach Rom brachten, wo sie sich auch nach Einführung des figurirten Contrapunkts noch lange erhielten und bei gewissen Gelegenheiten in dieser ursprünglichen Gestalt noch jetzt im Gebrauch sein sollen (S. Kiesewetter's Gesch. Der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik.) — In der modernen Musik versteht man unter Discant die höchste Gattung der menschlichen Stimme überhaupt, oder der weiblichen und Knabenstimme in'sbesondere S. den Art. Sopran.

Discant-Geige, s. Violine.

Discant-Clausel, beim vollkommnen Tonschluß die Schlußformel der Oberstimme, entweder aus der Secunde oder aus der Septime in die Tonica S. Kadenz.

Discantist, s. Sopranist.

Discant-Lade ist eine solche Windlade, auf der nur die für den Discant bestimmten Orgelpfeifen stehen.

Discant-Pommer, s. Bombard.

Discant-Posaune, s. Posaune.

Discant-Register, s. Discant-Stimmen.

Discant-Schlüssel, Sopran-Schlüssel, Discantzeichen, C-Schlüssel ist das Zeichen:

welches durch seine Stellung auf der ersten Linie des Systems andeutet, daß die Note auf dieser Linie C heiße, wonach sich natürlich die Benennung der übrigen Noten richtet. Der C-Schlüssel wurde früher für die Oberstimmen in Klavier- und Orgelsachen, daher auch Klavier-Schlüssel genannt, so wie für die Notirung der Gesänge für eine Sopran- (Discant-) Stimme angewendet; jetzt ist er zumeist durch den G- (Violin-) Schlüssel verdrängt worden.

Discant-Stimmen sind in der Orgel diejenigen Stimmen, welche lediglich für den Discant bestimmt sind. Sie werden auch halbe oder getheilte Stimmen oder auch Discant-Register genannt.

Discant-Register, s. voriger Art.

Discant-Zeichen, s. Discant-Schlüssel.

Discord, Discordanz bedeutet heutzutage einen grammatikalisch (harmonisch) nicht begründeten Mißklang, übelklingenden Akkord. Früher verstand man unter D. dasselbe, was wir jetzt unter Dissonanz (s. d.) verstehen.

Discret, (ital. discreto), mit Discretion, (ital. con discrezione) sagt man von einem Vortrag, welcher die Wesenheiten eines Tonstückes mit gehöriger Berücksichtigung und Angemessenheit wiedergiebt und namentlich in Empfindung und Ausdruck derselben mit Maß und Ziel verfährt. Insbesondere aber gebraucht man die Bezeichnungen „Discret" und „mit Discretion" für das verständige Anschmiegen, Unterordnen und Nachgeben eines Begleitenden gegenüber einer Hauptstimme.

Disdiapason ist der griechische Name für die zweifache Oktave, das Intervall von zwei Oktaven. Die Franzosen nennen es Quinzième (spr. Kengsjähm).

Disdis, oder besser **Disis** ist der durch ein Doppelkreuz (x) um zwei halbe Töne erhöhte Ton D, welcher in unserm temperirten Tonsystem mit dem Ton E gleich klingt und von letzterm nur enharmonisch verschieden ist.

Dis-Dur ist eine Tonart, welche ihrer 9 Kreuze Vorzeichnung (vor d, e, g, a, h einfache, und vor f und c Doppel-Kreuze) wegen sehr schwer zu lesen, und darum als Grundtonart für Tonstücke nicht gebraucht wird. Statt ihrer verwendet man die von ihr nur enharmonisch verschiedene Tonart Es-Dur. Im modulatorischen Verlaufe eines Tonstückes kann jedoch zuweilen die Tonart Dis-Dur vorübergehend vorkommen.

Disjunctio, s. Diazeuxis.

Dis-Moll ist die parallele Molltonart der Durtonart Fis-Dur und hat wie diese auch 6 Kreuze Vorzeichnung, nämlich vor f, c, g, d, a und e. Als Grundtonart wird Dis-Dur wenig benutzt und man verwendet statt ihrer lieber das nur enharmonisch verschiedene Es-Moll, welches im Lesen weniger Schwierigkeiten bietet.

Disposition wird hie und da als Fremdwort für die Anlage und Einrichtung eines Tonwerkes gebraucht; speciell aber drückt man damit die Einrichtung einer Orgel aus.

Dissolutio, s. Eklysis.

Dissonanz, ital. Dissonanza, frz. Dissonance (spr. Dissonangß'), ist das Verhältniß zweier oder mehrerer Töne, deren Zusammenklang ein Gefühl des Unbefriedigtseins, der Unruhe hervorruft; speciell versteht man auch darunter den Ton eines Intervalles, oder die Töne eines Akkords, welche durch ihre Eigenschaft als sogenannte strebende Töne (Töne, welche eine bestimmte Fortschreitung eine Stufe auf- oder

abwärts verlangen) eben das Unbefriedigende, Ungesättigte verursachen. Man theilt die Dissonanzen gewöhnlich in wesentliche und zufällige; die ersteren sind solche, welche zum Wesen eines Stamm- oder abgeleiteten Akkords gehören; die letzteren sind solche, welche nur durch einen zufälligen Umstand in den Zusammenklang aufgenommen werden. Zu den wesentlichen Dissonanzen werden gezählt: die verminderte Quinte und deren Umkehrung: die übermäßige Quarte, die übermäßige Quinte und deren Umkehrung: die verminderte Quarte; die übermäßige Sexte, die kleine, große und verminderte Septime, die große, kleine und übermäßige Sekunde, die große und kleine None, die Undecime und die Terzdecime. Zufällige Dissonanzen, also alle nichtwesentlichen und harmoniefremden Töne eines Zusammenklanges, sind: Durchgänge, sowohl diatonische, wie chromatische, Vorhalte, Anticipationen und Retardationen (s. alle diese Art.). Von der sogenannten Vorbereitung (s. d.) der Dissonanzen, welche die ältere Theorie als eine nicht zu umgehende Regel hinstellte, hat die neuere Praxis sich fast ganz losgesagt; man läßt heutzutage die Dissonanzen frank und frei eintreten, ohne sich an deren Härte zu kehren.

Distler, Johann Georg, geb. in Wien um das J. 1760, war ein Schüler von Joseph Haydn, der ihn sehr lieb hatte, und wurde im J. 1781 in der Stuttgarter Kapelle als Violinist angestellt, nachher aber im J. 1790 als Concertmeister. Einer immer mehr zunehmenden Gemüthskrankheit wegen mußte er aber im J. 1796 seine Stelle aufgeben und reiste nach Wien zu seinen Eltern, starb jedoch hier, aller angewandten ärztlichen Hülfe ungeachtet, schon im J. 1798. Als Violinspieler wie als Komponist wurde er zu seiner Zeit gleich sehr geschätzt; von seinem Talent in letzterer Beziehung geben 18 Streichquartette, ein Concert für Violine, welche Sachen gedruckt, und 6 Streichquintette, welche Manuscript geblieben sind, ein gutes Zeugniß: die Ideen darin sind anmuthig und gefällig und die Ausarbeitung kunstgerecht.

Distoniren, s. Detoniren.

Dithyrambus war ursprüglich ein Beiname des Bacchus, dann hießen aber später gewisse lyrische Gedichte im kühnsten und höchsten Style Dithyramben. Sie wurden anfangs zu Ehren des Bacchus, dann auch anderer Götter gesungen und ihr Erfinder soll Arion gewesen sein. — Die Bezeichnung dithyrambisch wird auch noch heutzutage einem Gedicht oder Tonstück von wilder, stürmender Begeisterung und Aufregung gegeben; man hat dabei natürlich keine besondere Gattung von Kunstformen im Auge, sondern bloß etwas Stylistisch-Charakteristisches.

Ditonisches Komma, s. Komma.

Ditŏnos nannten die Griechen das aus zwei ganzen Tönen bestehende Intervall der großen Terz. — In älteren Orgeln fand man auch eine Terzstimme, die mit dem Namen D. bezeichnet war.

Dittaleloclange oder **Dittanaclasis** nannte der Instrumentenmacher Matth. Müller ein von ihm im J. 1800 erfundenes Doppel-Pianoforte mit perpendiculärem Saitenbezuge und einer Claviatur an jeder Seite, so daß es von zwei sich gegenübersitzenden Personen zu gleicher Zeit gespielt werden konnte. Die Stimmung des einen Klaviers ist im Verhältniß zum andern eine Oktave höher: den Zwischenraum von beiden füllt eine mit Darmsaiten bezogene Lyra. Der Ton war sonor und an-

Digitized by Google

genehm und erinnerte an den Zusammenklang eines Streich-Quartetts; auch nahm es nur wenig Raum ein, denn es war nur drei Quadratschuh breit. Trotz alledem hat es doch keine weitere Verbreitung gefunden.

Ditters von Dittersdorf, Carl, ein fruchtbarer und vortrefflicher Componist, der namentlich durch seine deutschen komischen Opern zu einem wahrhaft nationalen musikalischen Charakter geworden ist, und den man zuerst anführen muß, wenn von ächt deutscher Komik in der Musik die Rede ist. Er hieß ursprünglich bloß Ditters und ist zu Wien am 2. November 1739 geb. Seine frühe Neigung zur Musik veranlaßte seinen Vater, der kaiserl. Hof- und Theatersticker und ziemlich wohlhabend war, ihm im 7. Jahre bei einem gewissen König Violin-Unterricht nehmen zu lassen, welcher sich aber durch die außerordentlichen Fortschritte seines jungen Schülers bewogen sah, diesen nach drittehalb Jahren einem geschicktern Meister zu überlassen, indem er ganz freimüthig gestand, daß er dem Carl nichts weiter zu lehren vermöge. Dieser neue Lehrer nun war Joseph Zügler, welcher neben anderen guten Lehren dem D. auch den Rath gab, recht fleißig bei den Kirchenmusiken in der Benediktinerkirche, welche eins der besten damaligen Orchester in Wien hatte, mitzuwirken und sich dadurch vor allen Dingen recht musikalisch gewandt und fest zu machen. Dies that er auch, und recht zu seinem Glücke; denn als ihm einst der erste Violinist Karl Huber ein Solo überließ und er es vom Blatte ganz wacker herunterspielte, wurde (1751) der General-Feldzeugmeister Prinz Joseph Friedrich von Hildburghausen auf ihn aufmerksam und nahm ihn auch als Kammerknaben und Mitglied seiner Hauskapelle zu sich. Er erhielt nun noch fernern Unterricht beim Violinisten Trani und in der Composition unterwies ihn der Kapellmeister Bono; nebenbei wurde auch auf seine außermusikalische Bildung gesehen und er mußte fleißig Lateinisch, Französisch und Italienisch treiben und Fechten, Tanzen und Reiten lernen. Zehn Jahre beinahe lebte er bei seinem gütigen Patron in den glücklichsten Verhältnissen und hatte fast täglich Gelegenheit durch das Anhören der ausgezeichnetsten Virtuosen, Instrumentisten sowohl wie Sänger und Sängerinnen, seinen Geschmack zu bilden. Als der Prinz im J. 1760 nach Hildbarghausen zurückging, um die Vormundschaft über den minderjährigen Erbprinzen zu übernehmen, und darum seine Privatkapelle verließ, sorgte er für D., indem er bewirkte, daß dieser in's Hoforchester mit dem nämlichen Gehalte, den er bei ihm hatte, aufgenommen wurde. Nach fünf Vierteljahren reis'te er darauf mit Gluck nach Italien, wo er durch sein vortreffliches Violinspiel, überall wo er sich hören ließ, gerechte Sensation machte. Nach seiner Rückkehr trat er wieder in seine Orchester-Funktion ein und ging auch im J. 1764 in Gluck's, des Castraten Guadagni und Anderer Gesellschaft mit zur Krönung Joseph's II. als römischer König nach Frankfurt; jedoch verließ er einige Zeit darauf, da er sich mit dem neuen Intendanten, Grafen Spork, nicht über einen neuen Contrakt einigen konnte, die kaiserlichen Dienste und wurde an Michael Haydn's Stelle Kapelldirektor des Bischofs von Großwardein, in welcher Stellung er fünf glückliche Jahre verlebte, sich die Gunst und Freundschaft des Bischofs und seiner Untergebenen in der Kapelle erwarb, ein kleines Operntheater errichtete und für dieses seinen ersten Versuch in der dramatischen Composition mit der Oper „Amore in Musica" machte; einige Zeit früher hatte er, der bisher sich nur mit der Composition von Instrumentalsachen abgegeben, auch angefangen mit

kirchlicher Musik sich zu befassen und das Oratorium „Isacco, figura del Redentore" von Metastasio in Musik gesetzt. Im J. 1769 wurde der Bischof durch eine verleumderische Anklage veranlaßt seine Kapelle und sein Theater aufzugeben und D. war nun ohne Anstellung, nahm auch vorläufig keine an, trotzdem daß man ihn in Wien seinen ehemaligen Posten im Orchester wieder angetragen hatte, sondern beschloß auf Reisen sein Glück zu versuchen. Auf einer derselben in Schlesien lernte ihn der Fürstbischof von Breslau, Graf Schafgotsch, kennen, und bewog, ihn eine Zeitlang bei ihm zu verweilen. Nach kurzer Zeit hatte D. sich die Liebe des Kirchenfürsten (der, beiläufig gesagt, bei Friedrich dem Zweiten in Ungnade gefallen war und nicht in Breslau residiren durfte, sondern in Johannisberg im österreichischen Schlesien bleiben mußte) erworben und erhielt von ihm am Neujahrstage 1770 das Diplom eines Ritters vom goldnen Sporn, das er, (der Fürstbischof) durch seine Vermittelung in Rom erwirkt hatte. Um D. ganz an seinen Hof zu fesseln, ertheilte ihm der Fürstbischof noch im nämlichen Jahre den Posten eines Forstmeisters des Fürstenthums Neiße — auf seine Fähigkeiten in der Forstwissenschaft kam's wohl bei diesem quasi Ehrenposten nicht so sehr an — und so blieb er denn in Johannisberg, ließ ein kleines Theater errichten, für das er aus Wien Personal (darunter auch seine nachherige Frau, Fräulein Nicolini) verschrieb, brachte die kleine Privatkapelle des Fürstbischofs auf einen guten Fuß und componirte flott, und A. sein Oratorium „Davidde" und die komische Oper „il Viagiatore americano". Bei einem Besuche, den er von Johannisberg aus in Wien machte, bat ihn der Hofkapellmeister Gaßmann um ein Oratorium für die Wiener Musiker-Wittwen-Societät, und er schrieb die „Esther", welche der genannten Anstalt nicht nur eine beträchtliche Summe einbrachte, sondern auch durch ihre vielen Schönheiten dem Componisten bedeutende Achtung verschaffte. Im J. 1773 wurde D. in den Adelstand erhoben und führte von nun an den Namen Ditters von Dittersdorf, zugleich gab ihm der Fürstbischof die Stelle eines Amthauptmanns von Freyenwaldau. Im J. 1786 war er wieder in Wien und führte daselbst zum Besten der schon oben genannten Wittwen-Societät sein Oratorium „Hiob" auf; in dieselbe Zeit fällt auch die Aufführung seiner zwölf nach Ovid's Metamorphosen gearbeiteten Sinfonien, deren sechs im Augarten und die andere Hälfte im Theater gegeben wurden, so wie er auch während seines Wiener Aufenthaltes die komischen Opern „Doctor und Apotheker", „Betrug durch Aberglauben", „die Liebe im Irrenhause" und „Democrito" schrieb, welche mit Ausnahme der Letzteren ungeheures Glück machten. Den „Hiob" nebst einigen seiner Opern führte er auch im J. 1789 in Berlin auf, wo er vom König Friedrich Wilhelm (der ihn das Jahr vorher in Breslau hatte kennen lernen) viele Auszeichnung erfuhr und viel Geld verdiente. — Sein Leben, das bis hierher so glücklich und glänzend war, sollte noch einen recht trüben Verlauf nehmen und der Mann, der seine Zeitgenossen durch seine Kunst so vielfach erheitert und erfreuet hatte, mußte in Kümmerniß und Elend enden. Das Podagra nämlich hatte sich nach und nach bei ihm eingefunden und seine sonst so robuste Gesundheit tief heruntergebracht; dazu gesellte sich aber noch der Kummer über seine Verabschiedung, die nach dem Tode des Fürstbischofs im J. 1795 erfolgte und die ihn und seine unversorgte Familie dem bittersten Mangel Preis gab. Denn trotz seiner 26jährigen redlichen Dienstzeit gab man ihm doch nicht mehr als 500

Gulden Pension — und mit dieser Kleinigkeit — ein ersparter Nothpfennig war längst in Krankheitskosten draufgegangen — mußte eine Familie von fünf Personen durchkommen! Ein edelmüthiger Freund, Ignatz Freiherr von Stillfried, war ihm doch noch geblieben und dieser nahm ihn und seine Familie zu sich auf seine Herrschaft Rothlhotta im Taborer Kreis unweit Neuhaus. Hier beschloß er sein Leben am 31. Octbr. des Jahres 1799, zwei Tage nach Vollendung seiner Lebensbeschreibung, die er seinem Sohne in die Feder diktirt hatte und die zum Besten seiner Familie im Jahre 1801 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herauskam. — Außer seinen schon angeführten Werken hat D. noch geschrieben: die Opern „lo sposo burlato", „Hieronymus Knicker", „la Contadina fedele", „Orpheus der Zweite", „das rothe Käppchen", „der Schiffspatron, oder der neue Gutsherr", „Hokus Pokus", „das Gespenst mit der Trommel", „Gott Mars, oder der eiserne Mann", „der gefoppte Bräutigam", (vielleicht dasselbe mit „Sposo burlato",) „Don Quixote", „die Guelfen," (Prolog), „der Ternengewinnst", „der Mädchenmarkt", „Terno secco", „der Durchmarsch", „die Opera buffa", „Don Coribaldi", „il Mercato delle Ragazze" (vielleicht dasselbe mit dem „Mädchenmarkt"), „il Tribunale di Giove" (eine große Serenata); einige Messen und Motetten, Cantaten, in die vierzig Sinfonien, Streichquartetten, Lieder und Gesänge, Duos für Streichinstrumente, Violin-Concerte, ein großes Concert, für 11 concertirende Instrumente, Concertino's für verschiedene Instrumente, Divertimenti, Notturni, Klavier-Sonaten, Variationen, Präludien u. s. w.

Dittmer, Mantey, Freiherr von, großherzogl. Kapellmeister zu Strelitz, ein Schüler Winter's, hat besonders Kirchenmusiken componirt, denen viel Gutes nachgesagt wird; außerdem hat man von ihm die Musik zu dem Drama „die beiden Galeerensclaven", eine Ouvertüre zum Schauspiel „Ludwig der Baier", Klaviersachen, Tänze, ein Concertante für Pianoforte und Violine u. s. w.

Divertissement, (spr. Diwertissemang), **Divertimento,** ist der Name für gewisse unterhaltende, leichtgearbeitete Tonstücke, die aus mehreren Sätzen bestehen können und für eins oder mehrere Instrumente berechnet sind. Die Form der einzelnen Sätze ist willkührlich und man kann diese auf Art eines Sonatensatzes, eines Rondo, in der Variationenform u. s. w. behandeln. In der ersten Hälfte des vorigen Jahrh. verstand man unter Divertissement bloß ein Tonstück für Klavier, das aus kurzausgeführten, mit Tanzmelodien abwechselnden Sätzen bestand. Ferner bezeichnete es ehedem in Frankreich eine Reihe von zwischen den Akten der Opern eingeschobenen Tänzen und Gesängen.

Divisärum ist der lateinische Name des 4. Tetrachords (s. d.) im griechischen Tonsystem.

Divisärum extenta heißt im Lateinischen die dritte Saite des vierten Tetrachords der Griechen, oder derjenige Ton, welchen wir das eingestrichene d nennen.

Divisi, — getheilt, steht in Stimmen für Streichinstrumente über denjenigen doppelgriffigen Passagen, welche nicht von einem, sondern von zwei Spielern, deren einer die höheren, der andere die tieferen Noten übernimmt, ausgeführt werden sollen. Das hat natürlich nur Bezug auf das Orchester, wo gemeiniglich zwei Spieler aus einer Stimme und an einem Pulte spielen.

Digitized by Google

Divŏto, divotamente, andächtig, ist eine Bezeichnung für einen ernsten, gehobenen fromm-innigen Vortrag.

Dizi, (spr. Disi), François Joseph, Harfen-Virtuos, geb. zu Namur den 14. Januar 1780, zeigte schon frühzeitig glückliche Anlagen für Musik und machte unter der Leitung seines Vaters seine ersten Studien in der Kunst. Die Harfe war von jeher sein Lieblingsinstrument und er war auch in seinem 16. Jahre, meist durch eifriges Selbststudium, schon so weit, daß er als Harfenspieler öffentlich auftreten und den Plan fassen konnte, eine Kunstreise nach England zu machen. Wirklich schiffte er sich auch dahin ein. Während das Fahrzeug, auf welchem er sich befand, in einem Hafen, in welchen es durch einen Zufall einzulaufen gezwungen war, still lag, ging D. einmal auf dem Verdeck spazieren und bemerkte, daß ein Matrose über Bord fiel. Von Menschlichkeit getrieben, sprang er nach, um ihn zu retten, ohne in dem Augenblicke zu bedenken, daß er selber nicht schwimmen konnte. Bald verlor er die Besinnung und wäre sicherlich seiner Menschenliebe zum Opfer gefallen, wenn ihn nicht ein Hafenarbeiter gerettet hätte. In dessen Hause kam er nun wieder zu sich und wollte nun, nachdem er sich gehörig erholt hatte und seine Kleider getrocknet waren, auf sein Schiff zurückkehren. Leider war dies aber in der Zwischenzeit abgesegelt, denn man hatte weder des Matrosen noch D's Unfall bemerkt. Die Verlegenheit des Letztern kann man sich denken; auf dem Schiffe waren seine sämmtlichen Effekten, seine Harfe, seine Empfehlungsbriefe, der größte Theil seiner Baarschaft, und bei sich hatte er kaum so viel, um seine Reise fortsetzen zu können. Doch kam er glücklich nach London; aber wie groß war seine Verzweiflung, als er trotz eifrigster Nachforschungen sein erstes Schiff nicht ausfindig machen konnte! Trostlos, ohne Hülfsquellen, irrte er Tagelang in der großen Stadt umher und war nahe daran vor Elend umzukommen. Da hörte er zufällig in einem Hause Harfe spielen; er ging hinein, schilderte seine Lage und siehe da! der Zufall hatte ihn ganz glücklich geführt, denn er befand sich im Hause des berühmten Piano- und Harfenfabrikanten Seb. Erard. Dieser, das Talent des jungen D. erkennend und würdigend, führte ihn in die Welt ein und verschaffte ihm Schüler; auch Clementi warf seine Autorität zu Gunsten D's. in die Wagschaale, und so bekam dieser nach und nach großes Renommée, welches er in England während dreißig Jahren, als Lehrer und Virtuos, rühmlichst behauptete. Auch in Deutschland hat man sein Talent würdigen können, denn er bereis'te dieses Land in den Jahren 1823—24 als Begleiter Kalkbrenner's. Im J. 1828 verließ D. London und etablirte in Paris im Verein mit dem Hause Pleyel eine Harfen-Fabrik. Wahrscheinlich ist er augenblicklich nicht mehr am Leben. — Für sein Instrument hat er Verschiedenes componirt, z. B. Sonaten, Fantasien, Variationen, Exercicen. Ueber seine Verbesserungen an der Harfe steht eine ausführliche Anzeige in der Leipz. allg. mus. Zeitung vom Jahre 1824, Nr. 2.

Dlabacz, Joseph Benedikt, geb. zu Podiebrad in Böhmen, den 2. Juli 1703, war ein Posaunen-Virtuos und zu Coblenz in der kurfürstlichen Kapelle angestellt. In genannter Stadt starb er um 1769.

Dlabacz, Gottfried Johann, um 1760 zu Böhmisch-Brod geboren, trat zu Prag in den Prämonstratenser-Orden und wurde nachher Chorherr und Bibliothekar des Stiftes Strahow. In seinem Hauptwerke: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon

Digitized by Google

für Böhmen, Prag, 1815—18, 3 Bände, befinden sich viele interessante Notizen über böhmische Musiker. Dann findet man auch von ihm im 7. und 12. Hefte der „Statistik von Böhmen" (1782) einen „Versuch eines Verzeichnisses der vorzüglichsten Tonkünstler in oder aus Böhmen" und endlich ist in den „neueren Abhandlungen der konigl. Böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften" eine Abhandlung „von den Schicksalen der Künste in Böhmen" von ihm vorhanden, in der er sich auch über Tonkunst und Tonkünstler verbreitet. — Gestorben ist er zu Prag d. 4. Jan. 1820.

D-Moll ist diejenige der 24 Tonarten unsers modernen Tonsystems, welche den Ton D zum Grundton hat, und deren Tonleiter als Kennzeichen die kleine Terz f und kleine Sexte b ist. Wie ihre parallele Tourtonart F-dur, hat die Tonart D-moll ein b als Vorzeichnung, nämlich vor h.

Do ist eine Silbe, deren sich die Italiener bei der Solmisation statt der Silbe ut (c) bedienen.

Dobler, Joseph Aloys, war einer der vorzüglichsten deutschen Baßsänger und wurde am 17. Novbr. 1796 zu Gebratzhofen in Würtemberg geboren, wo sein Vater Schullehrer war und ihm auch den ersten musikalischen Unterricht ertheilte. In seinem 10. Jahre kam er als Chorknabe an den Dom zu Constanz und auf dem Gymnasium daselbst erhielt er auch seine fernere Ausbildung. Zunächst um der Conscription zu entgehen, studirte er im J. 1813 auf der damaligen katholischen Universität Ellwangen Theologie. Während seiner zweijährigen Studien hatte er oft Gelegenheit seine schöne Baßstimme (in die sich nach ungewöhnlich leichter Mutation seine Knabenstimme umgesetzt hatte) in den Liebhaber-Concerten, welche der Rektor Spägele eingerichtet hatte, bewundern zu lassen und von diesen Erfolgen, wie von seiner Kunstliebe aufgemuntert, beschloß er, nicht wie er erst wollte, in's Priesterseminar einzutreten, sondern ging heimlich nach Wien, wo er sich als Jurist immatrikuliren ließ und durch Musikunterricht sich seinen Unterhalt zu verschaffen suchte. Es konnte nicht fehlen, daß auch in Wien D's schöne Stimme bald Aufsehen machte und zu den eifrigsten Bewunderern derselben gehörte Weigl, der ihm Eintritt in das Kärnthnerthor-Theater verschaffte, ihm musikalische Rathschläge ertheilte und ihn auch an genannter Bühne als Chorist sich engagiren ließ. Dreivierteljahre darauf wurde er als erster Bassist am neu errichteten Theater zu Linz engagirt und trat hier zum ersten Male als „Alidor" in Isouard's „Aschenbrödel" auf. Von Linz aus kam er im J. 1820 nach Frankfurt a/M.; von wo aus er im J. 1825 eine erfolgreiche Kunstreise durch fast ganz Deutschland machte. Im J. 1833 war er bei der deutschen Oper in London engagirt und im J. 1834 ging er unter vortheilhaften Bedingungen als Hof-Opernsänger nach Stuttgart. Daselbst ist er am 6. September 1841 gestorben.

Dobrzinski, (spr. Dobschinski), Felix, einer der tüchtigsten jetzt lebenden polnischen Klavierspieler und Componisten, geb. im J. 1807 zu Romanow in Volhynien, wo sein Vater, ein trefflicher Geigenspieler, Direktor der Gräfl. Ilinski'schen Oper und Concerte war. Von diesem erhielt er auch seinen ersten Unterricht, namentlich im Pianofortespielen, und später, als der Vater mit seiner Familie nach Warschau zog, wurde Elsner Felixens Lehrer in der Composition. Ungefähr um 1828 etablirte er sich in Warschau als Musiklehrer, machte von da aus mehrere Kunstreisen und ist

augenblicklich Theater-Kapellmeister in genannter Stadt. Componirt hat er Sinfonien (von denen eine bei einer Preisausschreibung in Wien als die zweitbeste genannt wurde), Overtüren, Streichquartette, viele Lieder und kleinere Klaviersachen, einige Cantaten, ein Klaviertrio und auch eine Oper. — Seine Sachen sind meist interessant und geistreich und verrathen den guten, tüchtig gebildeten Musiker.

Dobyhall, Joseph, geb. den 13. Juni 1779 zu Krasowitz in Böhmen, wurde zum Schulfach und zur Musik erzogen und hatte bis zu seinem 15. Jahre im Gesang, Klavier- und Orgelspiel, auf der Violine und den meisten Blasinstrumenten schon gute Fortschritte gemacht. Darauf wurde er nach Enns in Oberösterreich geschickt, theils um die deutsche Sprache zu erlernen und theils um sich beim dortigen Stadtmusikus auf dem Horn, der Trompete und Posaune recht zu vervollkommnen. Nach geendigter Lehrzeit begab er sich nach Wien, hörte den pädagogischen Cursus und behalf sich kümmerlich genug, bis er endlich an der Leopoldstädter Bühne ein Unterkommen als Clarinettist fand, welchen Posten er sechs Jahre bekleidete. Nunmehr entsagte er ganz und gar dem früheren Entschlusse, Schulmann zu werden, widmete sich gänzlich und ausschließlich der Musik, und studirte Generalbaß und Composition bei Heidenreich und Tayber. Nachdem er zwei Jahre lang beim russischen Botschafter, Fürsten Kourakin, Kapellmeister gewesen war, kam er im J. 1810 in das Orchester des Burgtheaters und in die Privatkapelle des Fürsten Lobkowitz; nach kurzer Frist aber wurde er im Hofopern-Orchester als zweiter Clarinettist placirt. Zugleich ernannte ihn der Inhaber des zweiten Artillerieregimentes, Erzherzog Maximilian von Este, zum Kapellmeister dieses Regiments, und obgleich er die Musik bei demselben in einem sehr schlechten Zustande fand, gelang es ihm doch in verhältnißmäßig kurzer Zeit sein Corps zu einem der besten in der Armee zu machen. Hauptsächlich geschickt war D. im Arrangiren für Militärmusik und sogar Rossini fand bei seiner Anwesenheit so viel Gefallen an der Art und Weise wie D. Nummern aus seinen (Rossini's) Opern arrangirt hatte, daß er alle dergestalt eingerichteten Piecen in Abschriften sich geben ließ und mit sich nahm.

Doche, (spr. Dosch'), Joseph Denis, geb. zu Paris den 22. August 1766, kam in seinem 8. Jahre als Chorknabe an die Kathedrale von Meaux und lernte daselbst die Musik unter Guignet. In seinem neunzehnten Jahre wurde er Kapellmeister an der Kathedrale von Constanz (?) und blieb in dieser Stellung bis zum Ausbruch der Revolution. Dann trat er in das Orchester des Vaudeville-Theaters in Paris, erst als Bratschist, dann als Violoncellist und endlich als Contrabassist. Nachdem er Orchesterchef an demselben Theater geworden war, componirte er eine Menge Arien und Gesänge zu den Stücken, die man aufführte, und zeichnete sich seine Musik durch einen graziösen und natürlichen Styl aus. Man kennt von ihm die komische Oper „Les trois Derville“ und mehrere Operetten, darunter „Point de bruit“, welche im J. 1804 mit Erfolg aufgeführt wurde; ferner mehrere Messen und eine Sammlung seiner Theatergesänge unter dem Titel: „La Musette du Vaudeville“. Im J. 1824 zog sich D. von seiner Theater-Funktion zurück und starb zu Soissons im Juli des Jahres 1825. — Sein Sohn Alexandre Pierre D. geb. zu Paris im Jahre 1799, machte seine Studien am Conservatoire daselbst und folgte seinem Vater als Compositeur und Orcherster chef am Vaudeville.

Docken, Döckchen, Ohren, Träger sind die an beiden Seiten eines Wellenbretts in der Orgel befindlichen kleinen abgerundeten Hölzchen, welche die Stifte (Achse) der Wellen tragen, zu welchem Zwecke sie in ihrer Mitte eine tief eingebrannte kesselförmige Vertiefung haben, in deren Mitte sich ein durch die Docke gehendes Loch (Dockenloch) befindet, worin die Wellenachsen sich, ohne zu schlottern und ohne sich zu drängen, bewegen können. Sie werden von hartem Holze gemacht und erhalten, um sie gehörig befestigen zu können, einen Zapfen, vermöge dessen sie in das Wellenbrett fest eingelassen und eingeleimt werden. — Ueber die Docken in Klavierinstrumenten s. d. Art. Springer.

Dockenloch, s. vorhergehender Art.

Doctor der Musik, lat. Doctor musices, ist eine akademische Würde, welche ursprünglich blos von den englischen Universitäten Oxford und Cambridge verliehen wurde, die man aber auch jetzt auf deutschen Universitäten besonders verdienstvollen Tonsetzern zuerkennt. So sind z. B. Spontini und Friedrich Schneider von Halle aus, und der Letztere noch einmal von Leipzig aus zu Doctoren der Musik ernannt worden. — Die englischen Universitäten haben auch noch eine niedrigere akademische Würde in der Musik, nämlich die des Baccalaureus, und derjenige, welcher die musikalische Doctorwürde erlangen will, muß nach den Statuten der Universität Oxford eigentlich schon vorher als Baccalaureus graduirt worden sein. Zur Erlangung dieses niedrigeren Grades wird nach diesen Statuten erfordert, daß man sieben Jahre die theoretische und praktische Musik studirt und von anerkannten Meistern eigenhändig geschriebene Zeugnisse seiner Fähigkeiten aufzuweisen haben. Nächst diesem muß man ein 5stimmiges Gesangstück mit Instrumentalbegleitung componiren, solches selbst aufführen (d. h. die Aufführung leiten) und die Aufführung drei Tage vorher durch ein Programm ankündigen. Will der zum Baccalaureus creirte Tonkünstler auch die Doctorwürde erlangen, so muß er das Studium der Musik noch fünf Jahre fortsetzen und nach Verlauf derselben abermals hinlängliche Zeugnisse von seinen gemachten Fortschritten aufweisen können, bevor er dem Doctorgrad erhalten kann. Heutzutage nimmt man es mit der Befolgung dieser in den Statuten vorgeschriebenen Gesetze nicht mehr so genau, sondern man ertheilt die Doctorwürde auch ohne daß vorher das Baccalaureat erworben ist, und es scheint, als sei überhaupt das letztere seit geraumer Zeit gänzlich außer Gebrauch gekommen. Von Deutschen sind z. B. Joseph Haydn und Romberg in Oxford zu Doctoren der Musik ernannt worden. — Nach Anton von Wood's Historia et antiquitat. univ. Oxoniens. sind zu Oxford die akademischen Würden in der Musik zugleich mit denen der 4 Hauptfakultäten bald nach den Zeiten des Königs Heinrich II. eingeführt worden.

Döbbert, Christian Friedrich, geb. zu Berlin am Anfang des vorigen Jahrh., war zuerst in der Kapelle des Markgrafen Friedrich von Brandenburg-Culmbach als einer der größten Oboisten seiner Zeit, mußte aber auf Verlangen seines Herrn die Oboe mit der Flöte vertauschen und demselben lange Zeit Unterricht darauf geben. 1763 kam er in die Anspach-Baireuth'sche Kapelle und gestorben ist er im J. 1770. Man hat von seiner Composition 6 Flötensolo's mit Generalbaß, die 1759 in Nürnberg erschienen sind.

Döf, oder **Döff**, ist die veraltete Benennung einer vierfüßigen Prinzipalstimme in der Orgel.

Döhler, Theodor, einer der ausgezeichnetsten modernen Pianoforte-Virtuosen, geb. den 20. April 1814 zu Neapel, woselbst sein Vater als Kapellmeister ansässig war; eben so wie dieser, der aus Berlin gebürtig, war seine Mutter eine Deutsche, aus Stuttgart stammend. Als Knabe von 7 Jahren erhielt er den ersten Klavier-Unterricht und übertraf schon nach 6 Monaten seine ältere Schwester, welche bereits seit einigen Jahren spielte. Als Jul. Benedikt nach Neapel kam, wurde D. sein Zögling im Klavierspielen und war im 13. Jahre so weit, daß er im Theater del Fondo öffentlich auftreten konnte. Im J. 1829 übersiedelte die Döhler'sche Familie nach Lucca, wohin der Vater als Lehrer des Erbprinzen berufen worden war, und wenige Monate darauf nach Wien, wo der junge Döhler unter Czerny seine letzte Ausbildung erhielt und auch von Simon Sechter in der Theorie der Tonsetzkunst unterwiesen wurde. In seinem 17. Jahre wurde er Kammervirtuos des Herzogs von Lucca und begleitete denselben auf Reisen. Seine eigentlichen Kunstreisen datiren von 1836 an, und von da ab besuchte er Deutschland, Frankreich, England, die Niederlande und Rußland; in letzterm Lande lernte ihn auch die Fürstin Tscheremeteff kennen und lieben und reichte ihm auch, nach vielen überwundenen Schwierigkeiten, im J. 1846 ihre Hand. Nach dieser Zeit fing seine Gesundheit an immer mehr und mehr abzunehmen und trotz der sorgsamsten Pflege und Behandlung ist er am 21. Febr. 1856 seinen Leiden erlegen. — D's. Spiel war nach allen Seiten der Technik hin vortrefflich und sein Vortrag elegant und geschmackvoll; seine Compositionen sind dankbar für den Spieler und klingen hübsch, man darf aber an seine Fantasien über Opern-Motive, Nocturnen, Variationen, Salonstücke, Rondos u. s. w. keine Ansprüche an geistige Tiefe und Bedeutendheit stellen.

Döll, Johann Veit, geb. am 2. Februar 1750 zu Suhl und gest. daselbst am 15. Octobr. 1835, königl. Sächsischer und seit 1814 auch königl. Preußischer Hofgraveur, hatte sich als Medailleur und Steinschneider einen guten Ruf erworben, war aber auch zugleich Organist an der Kreuzkirche seiner Vaterstadt und fühlte für diesen Posten eine solche Vorliebe, daß er alle Berufungen an fremde Höfe, so vortheilhaft sie auch waren, beharrlich ausschlug. Er verstand seine große Kunstliebe auch auf Andere zu übertragen und hat das Verdienst, den Musiksinn in seiner Vaterstadt ungemein genährt und gefördert zu haben. Sein Sohn, großherzogl. Badischer Münzmeister in Carlsruhe, ist ein wackerer Dilettant und von seinen Compositionen (die er anfangs dem Kapellmeister Himmel, auf dessen Anerbieten, zur Prüfung eingesendet hatte) ist auch Einiges veröffentlicht. Wie sein Vater, war auch er ein tüchtiger Orgelspieler.

Döring, Georg Christian Wilhelm Asmus, der bekannte Romanschriftsteller, geb. den 17. December 1789 in Cassel und gest. den 10. October 1833 zu Frankfurt a/M., war auch ein tüchtiger Musiker und hatte sogar im J. 1815 die Stelle als erster Violinist am Orchester in letztgenannter Stadt. Ferner hat er sich auch als achtungswerther musikalischer Kritiker bemerklich gemacht und mehrere Operntexte gedichtet, z. B. den „Berggeist" für Spohr, die „Räuberbraut" für Ries und „Fortunatus mit dem Säckel und Wünschhütlein" für Schnyder von Wartensee.

Doiflöte, s. Doppelflöte.

Doisy-Lintant, (spr. Doasi-Lengtang), Guitarre-Virtuos, Componist für sein Instrument und Musikalienhändler, gest. zu Paris im J. 1807. (Concerte, Sonaten, Rondos, Trios für 3 Guitarren und für Guitarre, Violine und Viole, eine große und eine kleinere Guitarren-Schule).

Dolcan, s. Dolcian.

Dolce, (abgek. dol.), **dolcemente**, (spr. doltsche, doltschemente), ist die Bezeichnung für einen lieblichen sanften und zarten Vortrag einer Stelle. Dasselbe bedeutet Con dolcezza, s. Con.

Dolcian, auch Dolcan, Dolcanflöte, Dolcean, Dolce, Dolceana und Dolceno ist eine sehr zartklingende Orgelmanual-Simme. Ihre metallenen Pfeifen (am besten aus Zinn gearbeitet) werden in Form umgekehrter Kegel aufgestellt und erhalten einen engen Aufschnitt, eine sich um ein Weniges nach oben hin erweiternde mittlere Prinzipalmensur und sanfte Intonation. Das Dolcian darf nicht mit **Dulcian** (s. d.) verwechselt werden.

Dolente, dolentemente, bezeichnet, daß eine Stelle mit wehmüthigem, schmerzichem Ausdrucke vorgetragen werden soll.

Doles, Johann Friedrich, einer der verdienstvollsten und würdigsten deutschen Kirchencomponisten, geb. zu Steinbach im Herzogthum Meiningen im J. 1715, studirte, nachdem er das Gymnasium zu Schleusingen besucht und daselbst den ersten gründlichen Unterricht im Gesang, Klavier-, Orgel- und Violinspiel erhalten hatte, in Leipzig Theologie. Hier wurde er auch in der Composition ein Schüler des großen Joh. Seb. Bach, dessen tiefsinnige Manier er aber nicht annahm, sondern in seinen spätern Werken sich mehr der Popularität und Eingänglichkeit befleißigte; gründlich in der Arbeit war er dabei aber immer. Man kann vielleicht annehmen, daß seinen mehr leichtern Compositionsstyl die ital. Oper hervorgerufen hatte, welche der Dresdner Hof damals in Hubertsburg gab, und die D. von Leipzig aus häufig besuchte, ja bei denen er sogar als Tenorist in den Chören zuweilen mitwirkte. Im J. 1744 wurde er Cantor zu Freiberg, und im J. 1756 nach Leipzig als Cantor an der Thomasschule und Musikdirektor an den beiden Hauptkirchen berufen. Diese Aemter verwaltete er mit Treue und Gewissenhaftigkeit bis zum J. 1789, wo er Alters und Schwächlichkeithalber pensionirt wurde. Sein Tod erfolgte am 8. Febr. 1797. — Von seinen vielen Compositionen sind gedruckt: Neue Lieder von Fuchs, Leipzig 1750; der 46. Psalm, Leipzig 1758; Melodien zu Gellerts geistlichen Oden, die noch nicht mit Kirchenmelodien versehen sind, zur Privat- und öffentlichen Andacht vierstimmig und für Klavier mit beziffertem Baß gesetzt, Leipzig 1761; vierstimmiges Choralbuch, oder harmonische Melodiensammlung für Kirchen, Schulen u. s. w., Leipzig 1785; Cantate über das Lied von Gellert: Ich komme vor dein Angesicht rc., Leipzig 1790; (mit dieser Cantate, die Mozart und Naumann zugeeignet ist, nahm er im J. 1789 von seinen Funktionen als Cantor und Musikdirektor Abschied; außerdem ist sie aber noch durch die Vorrede merkwürdig, in der D., ein Schüler Bach's, aus der Kirchenmusik die Fugen verbannt wissen will); singbare und leichte Choralvorspiele für Lehrer und Organisten auf dem Lande und in den Städten, 4 Hefte, Leipzig 1795 und 1796, und ein 5. Heft 1797 nach seinem Tode; außerdem ist noch gedruckt: Anfangsgründe zum Singen, eine zweckmäßig ein-

Digitized by Google

gerichtete Schule, nach der D. wahrscheinlich selbst unterrichtete. — In Manuscript hinterließ er, außer vielem Andern, ein Passions-Oratorium, eine Passion nach Marcus, eine Passion nach Lucas, die Psalmen 85., 100., 12., 16., 23., 33., 81., 84. und 111, ein Salvetenos, ein deutsches Magnificat, zwei Messen, ein Kyrie und Gloria, Motetten. — Sein Sohn Johann Friedrich D., geb. zu Freiberg am 26. Mai 1746, studirte in Leipzig und Erlangen die Rechte, wurde Doctor derselben im J. 1776 und kurz darauf Substitut der juridischen Facultät zu Leipzig, wo er an den Folgen eines noch in Erlangen als Student gethanen Sturzes am 16. April 1796 starb. Er wurde von seinem Vater in der Musik unterrichtet und machte sich als geschmackvoller Dilettant, im Singen sowohl, wie im Componiren und Klavierspielen rühmlichst bekannt. Von seinen Sachen sind mehrere Sonaten und Solos und die „Poststationen des Lebens", Gedicht von Langbein, in Leipzig erschienen.

Doloröso, dolorozaménte, bedeutet dasselbe wie Dolente, s. d.

Dolzflöte, auch deutsche Flöte, ist eigentlich eine veraltete Art der Querflöte mit 7 Tonlöchern, deren 6 offen sind, und eins mit einer Klappe bedeckt ist, und die sich von der jetzt gebräuchlichen Flöte nur dadurch unterschied, daß sie innerhalb des Mundlochs einen Kern hatte, wie die Flöte à bec. Ihr Tonumfang erstreckte sich vom eingestrichenen d bis zum dreigestrichenen g, mit allen chromatischen Tönen. — Als Orgelstimme, als welche sie auch Dolcanflöte, Flauto dolce, Flûte douce, Flûte d'amour, Augusta und Flauto amabile heißt, ist die Dolzflöte eine acht-, auch mitunter vierfüßige offene Manual- und Labialstimme, deren Ton dem der veralteten Querflöte (deutschen Flöte) gleichkommen soll, und ihres sanften Tones wegen auch Süßflöte genannt wird, unter welchem Namen sie auch, sowie unter der Benennung Flûte allemande, (in alten Schriftstellern unter Dulce flût, Dulce floit) oft vorkommt. Ihre Pfeifen werden von sehr hartem Holze gemacht, und erhalten eine sehr schwache Intonation, daher wenig Luftzufluß, enge Mensur und mittelmäßig hohen Aufschnitt.

Domaratius, Johann Heinrich Samuel, geboren den 3. April 1758 in Jena, erhielt schon in frühester Kindheit Musikunterricht, und spielte im 7. Jahre schon Orgel. Als er 13 Jahre alt war bezog er das Gymnasium zu Weimar, wo sich der Kapellmeister Wolf des talentvollen Knaben annahm. In Jena studirte er darauf die Rechte, spielte aber dabei fleißig Orgel, gab Musikunterricht und wirkte als Violinist in Concerten mit. Nach vollendetem akademischen Cursus trat er als Privatsekretär in die Dienste des schlesischen Grafen Solms, bei welchem er 3 Jahre blieb; nach Verlauf dieser Zeit übernahm er 1786 in Jena die Stelle eines akademischen Musikdirektors, die aber so kärglichen Gehalt brachte, daß er sie später wieder niederlegte. Mittlerweile hatte er als Substitut die Organistenstelle an der Hauptkirche übernommen, und 1795 wurde er an der genannten Kirche wirklicher Organist. Dieses sein Amt verwaltete er mit der pünktlichsten Treue und Sorgfalt, trotzdem es ihm blutwenig eintrug, und er durch Privatunterricht, Besorgung juristischer Arbeiten u. s. w. fast allein seinen Hausstand erhalten mußte. — Gestorben ist er im J. 1841, und hinterließ den Ruhm eines in früherer Zeit sehr ausgezeichneten Orgel- und Klavierspielers. Componirt hat er Mancherlei, z. B. Cantaten, Orgelsachen u. s. w., ist aber nie zu bewegen gewesen, etwas in den Druck zu geben.

Digitized by Google

Domart oder **Domarto**, ein berühmter französischer Contrapunktist aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wahrscheinlich in der Picardie geboren. Tinctoris citirt ihn an mehreren Stellen seines Proportionale und in den Archiven der päpstlichen Kapelle befinden sich von ihm einige Messen in Manuscript.

Dominante, lat. Dominans, von älteren Tonlehrern auch Quinta toni genannt, der herrschende Ton, ist der fünfte Ton (Quinte) der Leiter einer Tonart, insofern derselbe als Grundton, Grundbaß eines Akkordes betrachtet wird, führt ihren Namen deshalb, weil dieser fünfte Ton mit seinen Akkorden nächst der Tonika, (dem Grundton einer Tonart) vor allen anderen Tönen und ihren Akkorden in derselben Tonart der bei Weitem vorherrschendste ist. Die Dominanten der Tonarten, in welche im Verlaufe eines Tonstückes ausgewichen worden ist, werden Nebendominanten genannt, während die Dominante der Haupttonart die tonische Dominante heißt. Unterdominante oder Sub-Dominante heißt die Quinte, welche vom Grundton einer Tonart abwärts gezählt wird, während die Quinte, welche vom Grundton aufwärts gerechnet wird, Oberdominante (die eigentliche Dominante) heißt. So ist z. B. vom Ton c aus abwärts der Ton f die Unter- und aufwärts der Ton g die Oberdominante.

Dominanten-Akkord, Dominant-Akkord ist im Allgemeinen derjenige Dreiklang, Septimen- oder Nonenakkord, der auf die fünfte Stufe einer Tonart basirt ist; im Besondern führt aber der Septimenakkord auf der fünften Stufe einer Tonart, mit großer Terz, großer Quinte und kleiner Septime den Namen Dominant-Akkord, oder Dominant-Septimenakkord. (Ueber seine nähere Beschaffenheit s. Akkord). Er spielt bei Ausweichungen und Tonschlüssen eine wichtige Rolle, wie bei den Art. Kadenz und Modulation gezeigt werden wird.

Domnich, Heinrich, geb. im J. 1760 zu Würzburg, wo sein Vater, Friedrich D., Hofmusikus (Hornist) war, mußte schon sehr frühzeitig anfangen Horn zu blasen und machte auch so gute Fortschritte, daß er in seinem 12. Jahre schon bei Hofe auftreten konnte; auch schrieb er um diese Zeit bereits mehrere Concerte für sein Instrument. Da es ihm nicht gelingen wollte, vom Churfürsten eine Unterstützung zu seiner weitern Ausbildung zu erlangen, ging er von Würzburg fort nach Mainz in die Dienste des Grafen von Elz, blieb aber, da ihm die Behandlung nicht zusagte, nur kurze Zeit in seiner Stelle und wanderte auf's Gerathewohl nach Paris. Hier fand er bei dem berühmten Hornisten Punto Unterstützung und Gelegenheit, sich weiter auszubilden, welche er auch so gut benutzte, daß er nach und nach einer der angesehensten pariser Horn-Virtuosen wurde. Mit der Errichtung des Conservatoriums wurde er daselbst als erster Horn-Professor angestellt und wirkte als solcher eine lange Reihe von Jahren in höchst ausgezeichneter Weise durch die Bildung vieler vortrefflicher Schüler. Auch seine Compositionen, bestehend in Horn-Concerten, concertirenden Sinfonien für 2 Hörner, zwei Sammlungen von Romanzen u. s. w., fanden vielen Beifall, und seine „Méthode du premier et du second cor à l'usage du Conservatoire", Paris 1805, wurde bis auf Dauprat (s. d.) als die beste Hornschule angesehen, die man hatte. — Seine zwei Brüder, Jacob und Arnold, waren ebenfalls vortreffliche Hornisten; der erstere, geb. 1758 zu Würzburg, führte schon von seinem 13. Jahre an ein unstätes Leben und ging später nach

Amerika, von wo aus im J. 1806 die letzten Nachrichten (aus Philadelphia) über ihn nach Deutschland gelangten, und Arnold D., geb. im J. 1764 zu Würzburg, wurde um 1803 als erster Hornist in Meiningen angestellt, wo er Ende des Jahres 1827 starb.

Don (spr. Dong.), lat. Merula und deutsch Nachtigallenzug, Nachtigallenschlag, Vogelgeschrei und auch Vogelgesang genannt, ist eine Spielerei, die in der Mitte des 18. Jahrh. vom Orgelbauer Friederici zu Gera erfunden und von ihm zuerst in der Orgel seiner Vaterstadt Merane, der er damit ein Geschenk (daher der französische Name Don) machte, angebracht wurde. Später erhielt dieser Zug die übrigen angeführten Namen. Er besteht aus einem neben der Windlade angebrachten kleinen Kessel, auf dessen Deckel 4 bis 8 sehr kleine, nicht eingestimmte Labialpfeifen eingelöthet sind; der Kessel wird zur Hälfte mit Wasser gefüllt und eine Conducte, vor welcher ein Sperr-Ventil liegt, führt wenn dies geöffnet wird, Wind in den Kessel, welcher das Wasser in Bewegung setzt und worauf dann die Pfeifen von der so bewegten Luft zur Ansprache gebracht werden und einen zitternden, dem Vogelzwitschern ähnlichen Ton geben. In neueren Orgeln enthält man sich mit Recht dieser unwürdigen Kinderei.

Donat. Dieses Namens hat es drei berühmte Orgelbauer gegeben; der erste, Christoph D. lebte um die Mitte des 17. Jahrh. in Leipzig; der zweite, dessen Vorname nicht bekannt geworden ist, lebte zu Ende des 17. Jahrh. in Zwickau und bat u. A. die Orgel in der Schloßkirche zu Eisenberg im Altenburgischen gebaut; der dritte, dessen Vorname ebenfalls nicht anzugeben ist, lebte zu Anfang des 18. Jahrh. zu Altenberg im Erzgebirge, wo er, und in der Umgegend, mehrere Orgeln erbauete.

Donati, Ignazio, geb. zu Casale Maggiore bei Cremona gegen Ende des 16. Jahrh., war erst (im J. 1619) Kapellmeister der Akademie Santo Spirito zu Ferrara, ging aber in gleicher Eigenschaft im J. 1624 in seine Vaterstadt und endlich im J. 1633 an die Kathedrale von Mailand. Man hat von ihm: Le Fanfalage, Medrigali a 3, 4 e 5 voci; 2 Bücher Messen zu 4, 5 und 6 Stimmen; Concerti ecclesiastici a 2, 3, 4, e 5 voci; Vened. 1619; Motetten für eine Singstimme; Psalmen; Messen, Vened. 1633.

Donato, Baldassarre, Capellmeister an S. Marco in Venedig, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. und war der Nachfolger des Zarlino in dieser Stelle. Gestorben ist er im Juni des Jahres 1603. Man kennt von ihm: Il primo libro di canzonette villanesche alla Napoletana a quattro voci, Vened. 1555; Madrigali a 5 e 6, con tre dialoghi a 7 voci, Vened. 1560; Villanelle alla Napoletana, 1561; Madrigali a 4 voci, Vened. 1568; Madrigali a 6 e 7 voci, Vened. 1567.

Donfridus, Johannes, Schulrektor zu Rothenburg am Neckar und zugleich Musikdirektor an der dasigen Martinskirche in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., erwarb sich namentlich durch die Herausgabe verschiedener Sammlungen von Kirchenmusiken guter Meister viele Verdienste. Folgende Sammlungen dieser Art können noch angegeben werden: Promptuarium musicum, welches Concentus ecclesiast. von verschiedenen Componisten für 2, 3 und 4 Stimmen enthält, 3 Theile 693 Stücke enthaltend, Straßburg 1622 — 27; Viridarium Musico-Marianum, enthält mehr als 200 Concent ecclesiast. für 3 und 4 Stimmen von verschiedenen Com-

ponisten, Strasburg 1627; Corolla musica, darin 37 Messen für 1, 2, 3, 4 und 5 Stimmen von verschiedenen Componisten enthalten sind, Strasburg, 1628; ferner erschien: der Tabulatur zweiter Theil, Hamburg 1682, welcher verschiedene Variationen und Fugen über Psalmen und Lieder enthält. Ob übrigens davon, wie doch vorauszusetzen ist, ein erster Theil erschienen, und ob diese Tabulaturen von verschiedenen Componisten, oder des D. eigene Arbeiten sind, hat Walther, von dem sich alle angegebenen Nachrichten herschreiben, unentschieden gelassen.

Doni, Antonio Francesco, Componist und musikalischer Schriftsteller um die Mitte des 16. Jahrh., geb. zu Florenz um's Jahr 1519, trat sehr jung in den Serviten-Orden, konnte aber den Mönchszwang bei seinem lebhaften Temperamente nicht lange ertragen und verließ im J. 1539 den Orden wieder. Darauf hielt er sich abwechselnd zu Genua, Alessandria, Pavia, Mailand, Piacenza u. s. w. auf, bis er sich 1548 zu Venedig fixirte, woselbst er im September des J. 1574 starb; (nach Anderen starb er in einem Dorfe bei Padua). Von seinen Compositionen ist gar nichts mehr vorhanden und auch von seinen zahlreichen Schriften ist nur Weniges auf uns gekommen; es sind dies: Dialoghi della Musica, Venedig 1544 und die „Libraria", Venedig 1550, 1551 und 1560, eine Art Katalog über eine große Anzahl musikalischer Werke.

Doni, Giovanni Battista, ein edler Florentiner, geb. im J. 1593, machte zuerst seine Studien in der griechischen Sprache, Rhetorik, Philosophie u. s. w. in Bologna und dann in Rom bei den Jesuiten. Von 1613 bis 1618 studirte er die Rechtswissenschaft in Bourges und nach seiner Rückkunft erhielt er in Pisa die Doktorwürde; die orientalischen Sprachen, Naturwissenschaften und alle Theile der Philologie zog er jetzt in das Bereich seiner Studien. Mit dem Cardinal-Legaten Ottavio Corsini begab er sich nach Paris und blieb daselbst über ein Jahr, bis ihn im J. 1626 Familienverhältnisse nach Florenz zurückriefen. Das Jahr darauf wurde er vom Kardinal Barbarini, Neffen des Pabstes Urban VIII. nach Rom berufen und erhielt durch diesen seinen Protektor die Stelle eines Sekretärs des heiligen Collegiums. Dem Cardinal, der mittlerweile zum Legaten für Frankreich ernannt worden war, folgte er in dieses Land, das er mit Vergnügen wieder sah, und kehrte nach einer Reise in Spanien, nach Rom zurück. Im J. 1640 riefen ihn wieder Familienverhältnisse nach Rom zurück; er blieb nun daselbst, verheirathete sich und nahm die ihm von Ferdinand II. von Medicis angetragene Stelle eines Professors der Rhetorik an. Er starb im J. 1647, nachdem er auch Mitglied der florentinischen Akademie und der della Crusca geworden war. — Der sehr gelehrte Mann beschäftigte sich hauptsächlich mit Untersuchungen über die Musik der Alten und suchte diese auf alle mögliche Art und Weise über die neuere christliche Kunst zu erheben und wenn man auch dieses Bemühen ein fruchtloses nennen muß, so sind doch D's Forschungen über das Theater der Alten, über die Notationen, Klanggeschlechter, Rhythmen u. s. w. für den Musikhistoriker von unläugbarer Wichtigkeit. Von den bei D's Lebzeiten erschienenen Schriften führen wir an: Compendio del trattato dei generi e modi della musica, etc., Rom 1635; (aus der Dedication an den Cardinal Barberini sieht man, daß das nur ein Abriß aus einem größern Werke ist, das D. aber nicht hat erscheinen lassen); Annotazioni sopra il compendio de' generi e modi della musica etc., Rom 1640;

De praestantia musicae veteris, etc., Florenz 1647 (worin er auch den Griechen das, was wir Harmonie nennen, vindiciren will); Nouvelle introduction de musique, qui monstre la réformation du système ou eschelle musicale selon la méthode ancienne et meilleure, etc.; Abrégé de la matière des tons etc. (diese beiden Traktate sollen um 1639 in Paris gedruckt sein). Von D's. hinterlassenen Schriften hat Gori und nach dessen Tode Passeri in Florenz im Jahre 1773 eine Ausgabe in 2 Fol. Bänden herausgegeben; es befinden sich darin die Abhandlungen: Commentarii de Lyra Barberini (Beschreibung eines von D. erfundenen und nach dem Cardinal Barberini genannten Instrumentes, dem er auch den Beinamen αμφιχορδος gab); De praestantia musicae veteris (hier noch einmal abgedruckt); Progymnastica musicae pars veterum restituta, etc.; Dissertatio de musica sacra; Due trattati, l'uno sopra il genere enarmonico, l'altro sopra gl' instrumenti di tasti di diverse armonie, etc.; Trattato della musica scenica; 9 Reden über denselben Gegenstand (die alte scenische Musik); Discorso delle rythmopeia de' versi latini e della melodia de' cori tragichi; Degli oblighi ed osservazione de' modi musicali; ferner sind zwei Abhandlungen, von Giovanni Bardi und Pietro della Valle darin enthalten, wovon die des Letztgenannten aber gegen Doni's Vorliebe für antike Musik Front zu machen scheint, wenn man nach dem Titel schließen kann. Ausführlicheres über den speciellen Inhalt von D's. genannten Schriften s. in Forkel's Literatur und Fétis Biographie universelle.

Donizetti, Gaetano, der vielbeliebte italienische Operncomponist, ist geboren zu Bergamo am 25. September 1797, und erlernte die Anfangsgründe der Musik auf dem dortigen Lyceum. Sein erster Lehrer in der Composition war der berühmte Simon Mayr; später ging er nach Bologna und genoß hier drittehalb Jahre den Unterricht Pilotti's und des Padre Mattei. Seine Familie wollte ihn erst zum Rechtsgelehrten, dann zum Maler bilden; doch war seine Vorliebe für die Musik zu entschieden, als daß er sich hätte davon abbringen lassen. Er war sehr fleißig und widmete sich anfangs blos dem strengen, klassischen Styl, schrieb auch mehrere Messen und andere Kirchensachen. 1814 nach Bergamo zurückgekehrt erhielt er die Stelle eines Bassisten und Archivar's an der Kirche Santa Maria Maggiore daselbst. Theils Ehrgeiz, theils Rücksichten auf eine bessere pekuniäre Stellung veranlaßten ihn zur weltlichen Musik und in'sbesondere zur Oper überzugehen. Mit großem Eifer warf er sich in die neue Laufbahn, bereis'te mehrere Städte, um sich mit dem Theater, so wie mit den Künstlern bekannt zu machen und brachte 1819 seine erste Oper „Enrico di Borgogna" auf das Theater San Luca in Venedig. Sie gefiel zwar, machte aber eben so wenig als 19 andere, die er in den Jahren 1818—1828 schrieb, großes Aufsehen. (Von diesen 19 Opern sind zu nennen: „l'Ajo nell' imbarazzo," „Elvida," „Alfredo il Grande," „Olivo e Pasquale," „Alahor in Granata," „Chiara e Serafino," „il Falegname di Livonia" u. s. w.) Mit dem „Esule di Roma" (1828 in Neapel aufgeführt) hob sich sein Erfolg und sein Ruf. In demselben Jahre erschien von ihm in Genua „Alina, regina di Golconda," in Neapel „Gianni di Calais", „il Giovedì grasso". In den beiden folgenden Jahren „il Paria", „il Castello di Kenilworth", „il Diluvio universale",

Digitized by Google

„i Pazzi per progetto“, „Francesca di Foix“, „Imelda di Lambertazzi“, „la Romanziera“, sämmtlich für Neapel. Eine neue Periode für D. bezeichnete seine „Anna Bolena“ 1831 für Mailand. Es folgen dann bis zum J. 1835 u. A. die Opern: „Elisire d'amore“, „Fausta“, „il Furioso„‘ „Parisina“. In diesem Jahre wurde bei der italienischen Oper in Paris eine Art Wettstreit zwischen drei italienischen Tonsetzern eröffnet; Bellini lieferte „die Puritaner,“ Donizetti den „Marino Faliero,“ Mercadante die „Briganti“. Nur Bellini's Werk hatte Erfolg — Donizetti aber entschädigte sich dafür bald durch seine „Lucia di Lammermoor“ (für Neapel in demselben Jahre). — Bereits im J. 1834 war er zum Kapellmeister und Compositionslehrer am Conservatorium der Musik zu Neapel ernannt worden; im folgenden Jahre wurde er auch Professor des Contrapunkts an derselben Anstalt, dann stellvertretender Direktor derselben für Zingarelli und als derselbe 1838 starb, wirklicher Direktor. Nachdem er „Linda di Chamouny“ für Wien componirt hatte, wurde er zum österreichischen Hofkapellmeister ernannt. Unter den vielen Orden, welche ihm ertheilt worden sind, nennen wir nur den der Ehrenlegion und den türkischen Thaurat-Orden. Nachdem er seine Caterina Cornaro in Neapel auf die Bühne gebracht hatte, kehrte er 1844 nach Paris zurück und schickte sich zu neuen Arbeiten an; da verbreitete sich im J. 1845 die Nachricht, daß er in Wahnsinn verfallen sei. Uebermäßige Anstrengungen im Komponiren, auch wie man sagt übermäßige Hingabe an die Freuden des Lebens, hatten seine geistige Kraft vernichtet. Sein Irrsinn war nicht Raserei, sondern ein vollständiger Stumpfsinn, aus dem ihn nichts zu erwecken vermochte. Lange Zeit hatte er so im Irrenhause zu Ivry bei Paris fortvegetirt, als ihn im Sommer 1847 sein Neffe, Andrea Donizetti, mit Genehmigung der Behörden aus dieser Anstalt weg und in seine eigne Pflege nahm. Im September führte man ihn nach Bergamo zurück; die Hoffnung ihn dort genesen zu sehen, war vergeblich. Am 8. April desselben Jahres (1847) ist er in dieser seiner Vaterstadt gestorben. D. war auch Dichter; zu mehreren seiner Opern hat er sich das Buch selbst geschrieben, z. B. zu „Betly“ (1836 in Neapel aufgeführt). Er producirte mit unglaublicher Leichtigkeit und Schnelligkeit; einige seiner Partituren hat er in weniger als 30 Stunden instrumentirt und von 1819 bis 1845 hat er an die 70 Opern (ein vollständiges Verzeichniß derselben befindet sich im Jahrgang 1847 der Leipz. allg. mus. Zeitung, S. 649.) componirt. Zu den besten derselben gehören die ernsten: „Lucia di Lammermoor“ (1835), „Lucrezia Borgia“ (1834), „Les Martyrs,“ oder ital. „Polliuto“ (1840, „la Favorite“ (1840), „Dom Sebastian“, (1843), „Maria di Rohan“ (1843), „Belisario“ (1835, „Linda di Chamouny“ (1842); die komischen: „L'Elisire d'amore“ (1832), „la fille du Regiment“ (1840), „Don Pasquale“ (1843). In allen findet sich ein reicher Schatz wahrhaft schöner Melodien und große dramatische Lebendigkeit und Wirksamkeit. Von deutschem Standpunkte aus muß man freilich D. Mangel an Individualisirung und Tiefe der Charakteristik, sowie leichtsinnige Oberflächlichkeit vorwerfen; aber was in Deutschland ein Fehler ist, wird in Italien eine Tugend. Der Italiener geht einmal nicht in's Theater, um sich einen tiefen, geistigen Genuß zu holen, er wägt nicht streng die dramatische Situation gegen die musikalische Wiedergabe derselben ab und es fällt ihm nicht ein sich darüber zu

entsetzen, daß in einer Oper eine Person mit der andern ganz gleichgestaltete Weisen singt. Er will nur Melodien haben, die ihn augenblicklich packen und erregen und von denen er Etwas mit nach Hause nehmen kann; eine fein zugespitzte, bis in's Detail ausgearbeitete Empfindung, eine nach deutscher Weise sauber appretirte Partitur, in der jedes einzelne Instrument so zu sagen am dramatischen Ausdruck mithilft, wäre beim Italiener ganz weggeworfen. Er ist eben mit den bloßen Umrissen zufrieden und überläßt die Ausführung seinen Sängern und Sängerinnen, die für das eigentlich Dramatische durch ihren Vortrag zu sorgen haben und die auch meistentheils (natürlich wenn sie wirklich gut sind) die ziemlich uniform aussehenden Melodien je nach den darzustellenden Charakteren so zu modificiren und zu behandeln verstehen, daß man ihre Gleichförmigkeit gar nicht bemerkt. In Italien will nun einmal das Volk mit Bequemlichkeit genießen und gegen diese Bequemlichkeit würde jede Neuerung in der Form verstoßen; daher muß auch der italienische Camponist der einmal hergebrachten Schablone sich anbequemen und in der Weise schreiben, wie es seinem Publikum geläufig geworden ist. Das hat auch Donizetti gethan; er hat fortgesetzt, was Rossini angefangen, oder er hat vielmehr die durch den letzteren gegebene und von der ganzen italienischen Nation adoptirten Norm in der Oper auch zu der seinigen gemacht. Daß er innerhalb derselben viel Schönes und ihm eigen Angehöriges geleistet hat, ist unbestreitbar; die Trivialitäten, welche bei ihm wie bei allen modernen Italienern mit unterlaufen, sind zu tief in der Opern-, oder vielmehr Theatersitte des Volkes begründet, als daß man ohne Weiteres den Stab über einen Componisten brechen sollte, der doch auch vielfältig gezeigt hat, daß er eines höhern Aufschwungs und einer edlern Empfindung wohl fähig ist.

Donizetti, Giuseppe, Bruder des Vorigen, lebte in Konstantinopel als General-Musikdirektor des Sultans und ist daselbst im J. 1856 gestorben.

Dont, Joseph Valentin, geb. am 15. April 1776 zu Nieder-Georgenthal in Böhmen, erhielt, während er in Prag die Schule besuchte, von Stiasny Violoncell-Unterricht und ging im J. 1804 nach Wien, wo er zuerst bei dem Quartett des Grafen Breuner, und als dieses nach 6 Monaten aufgelöst wurde, am Orchester des Kärnthnerthor-Theaters angestellt wurde. Hier blieb er bis zum Jahre 1828, wo dieses Theater für längere Zeit geschlossen wurde, und kam dann in's Orchester des Burgtheaters. Gestorben ist er den 14. December 1833 am Schlagfluß, den Ruf eines gründlichen, soliden Violoncellisten und besonders guten Quartett- und Orchesterspielers hinterlassend. — Sein Sohn, Jacob D., geb. den 2. März 1815, trat noch sehr jung in das Wiener Conservatorium und wurde unter Böhm's und Hellmesberger's Leitung ein sehr guter Violinist. 1831 kam er in's Orchester des Burgtheaters und 1834 in die kaiserl. Hofkapelle.

Donzelli, Domenico, ein ausgezeichneter italienischer Tenorist, geb zu Bologna um 1790, wo er auch seine Gesangsstudien machte. Im J. 1816 war er in Rom am Teatro Valle engagirt und sein Ruf fing sich an zu verbreiten, nachdem Rossini für ihn die Partie des Torwaldo in seiner Oper „Torwaldo e Dorliska“ geschrieben hatte. Nachdem er noch auf mehreren italienischen Bühnen gesungen hatte, kam er im J. 1822 nach Wien und hatte hier ungemeinen Succeß. Im J. 1824 wurde er an der italienischen Oper in Paris engagirt, wo er bis zum Frühling des J. 1831 blieb; in

Digitized by Google

dieser Zeit sang er auch während der Saison in London. 1832 kehrte er wieder nach Italien zurück und sang noch bis ungefähr zum J. 1836 auf mehreren bedeutenden Bühnen, worauf er sich dann nach Bologna zurückzog. Er war besonders in heroischen Partien ausgezeichnet.

Doppel-b, (bb) franz. Couble bémol; das Zeichen für die Erniedrigung eines Tones um zwei halbe Stufen, setzt man z. B. (bb) vor h, so wird damit angedeutet, daß der Ton jetzt wie a klingt (wenigstens in unsrem temperirten Tonsystem). Zur Benennung einer solchen doppelt erniedrigten Note gebraucht man die Silben es-es, die der ursprünglichen Note angefügt werden, z.B. d durch bb erniedrigt heißt Des-es u. s. w.; nur bei dem so erniedrigten Tone h sagt man B-es, weil schon in der einfachen Erniedrigung der Ton B heißt. Die Bezeichnung der doppelten Erniedrigung durch ein größer geschriebenes b ist der geringern Deutlichkeit wegen nicht allgemein geworden.

Doppel-Chor, s. Chor.

Doppel-Concert, (ital. Concerto doppio), s. Concert.

Doppel-Dreiklang wird zuweilen auch der Septimen-Accord genannt, weil er ursprünglich aus zwei Dreiklängen zusammengesetzt sein soll.

Doppel-Fagott, auch **Quint-Fagott** genannt, ist dasselbe was Contra-Fagott (s. d.)

Doppel-Flöte. Ueber das alte Blasinstrument dieses Namens, s. Flöte. Als Orgelstimme, als welche sie auch Doiflöte, Duiflöte und Flauto dupla heißt, ist die D. ein Register, dessen Pfeifen zwei sich gegenüberstehende Labien (ein Doppel-Labium) haben. Erfunden wurde diese Pfeifengattung (die einen stärkern Ton hat), von Esaias Compenius im J. 1590. Ferner benannte man mit D. einen jeden Registerzug, der zwei Chöre Flötenpfeifen von gleicher Qualität auf seinem Stocke hatte.

Doppel-Flügel, auch **Diplasion** genannt, ist ein Klavierinstrument in der Form zweier aneinandergeschobener Flügel, welches an jedem Ende eine, oder auch zwei übereinander liegende Klaviaturen hat, so daß zwei Personen zu gleicher Zeit spielen können. Man hat verschiedene Instrumente dieser Art; so verfertigte z. B. im J. 1758 der Mechanikus und Organist Joh. Andreas Stein in Augsburg, einen solchen Doppelflügel, den er Vis-à-Vis (s. d.) nannte; und 1779 einen andern der Instrumentenmacher Hofmann in Gotha. Derselbe hatte auf beiden Seiten zwei Klaviere und auch zugleich die Einrichtung, daß alle vier Klaviere auch für eine Person gekoppelt werden konnten. Im Uebrigen stimmte der innere Mechanismus des D. mit dem der gewöhnlichen Flügel oder Klaviere überein. Eine größere Verbreitung haben die D.'schen wegen des großen Raumes, den sie einnehmen, nicht gefunden.

Doppel-Fuge, s. Fuge.

Doppel-Geige heißt im Deutschen auch wohl die Viola d'Amour (s. d.).

Doppelgriffe nennt man eine zweistimmige Intonation auf Saiteninstrumenten, oder das Angeben zweier verschiedener Töne zu gleicher Zeit. Diese beiden Töne können natürlich verschiedene Intervalle bilden, von der Sekunde an bis zu der Oktave und darüber.

Doppel-Harfe, oder **Davids-Harfe,** s. Harfe.

Doppel-Kanon, s. Kanon.

Doppelkreuz (✕), franz. Double-dièse, ist ein Zeichen, welches vor einen Ton gesetzt wird, welcher doppelt, (um 2 halbe Stufen) erhöht werden soll. So bedeutet z. B. ✕ vor F, daß dieser so erhöhte Ton (wenigstens nach unserm temperirten Tonsystem) wie g klingen solle. Als Wortbezeichnung für einen dergestalt erhöhten Ton braucht man die Doppelsilbe is-is, welche der ursprünglichen Note angehängt wird, z. B. F durch ✕ erhöhet heißt Fis-is.

Doppelkreuz-Schlag nennen die Pauker diejenige Schlagmanier auf ihrem Instrumente, bei welcher beide Pauken in schnellster Abwechselung mit beiden Schlägeln zugleich angeschlagen werden sollen.

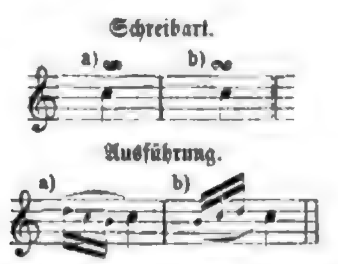
Doppel-Labium, s. bei **Doppelflöte.**

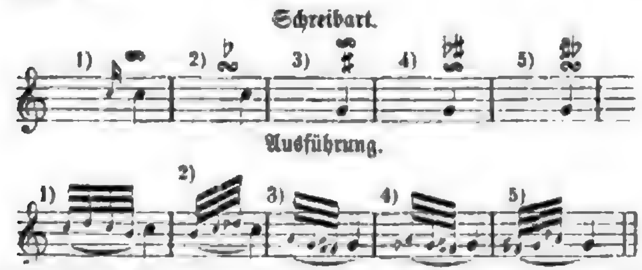
Doppel-Lade heißt eine Windlade mit doppelten Canzellen.

Doppel-Octave, lateinisch Decima quinta, franz. Quinzième (spr. Kengsjähm'), ist ein Intervall von 15 diatonischen Stufen, also der Raum von 2 Octaven.

Doppel-Pfeife, s. zunächst Orgelpfeife und Pfeife. Dann wird auch wohl die Doppelflöte der Alten (s. Flöte) Doppelpfeife genannt, weil dieselbe nicht wie die eigentliche, namentlich jetzt gebräuchliche Flöte, sondern wie die gewöhnliche Pfeife geblasen wurde.

Doppelschlag, ital. Gruppetto, franz. Doublé, (spr. Dubleh), ist eine aus drei kleinen Noten bestehende Figur, die vor einer Hauptnote ausgeführt, und durch das Zeichen ∾ oder ∾ über der Note ausgedrückt wird.

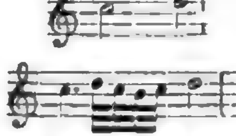
Beisp. 87.

Man sieht, daß außer der Note, über welcher das Zeichen steht, noch eine darüber und eine darunter erscheinen. Ob die obere oder untere Note zuerst anfangen soll, deutet der Anfang der Figur von oben nach unten, wie bei a, oder von unten nach oben, wie bei b an. Außerdem sind noch folgende Schreib- und Ausführungsarten des Doppelschlags zu merken:

Beisp. 88.

Die kleine Note bei 1) bedeutet, daß mit dieser angefangen und dann erst mit den

drei anderen nachgefolgt werden soll. (Man nannte diesen Doppelschlag früher den geschnellten.) Das ♭ über dem Zeichen bei 2) bedeutet, daß der obere letzte Ton erniedrigt werden soll. Hiernach sind die andern Hinzufügungen von ♮ und ♭ bei 3), 4) und 5) ohne weitere Erklärung aus den Ausführungen zu begreifen. — Wird das Zeichen des Doppelschlags hinter eine Hauptnote gesetzt, so soll erst der Hauptton, und dann, während dessen Geltung noch, der Doppelschlag angegeben werden, der aber in diesem Falle mit dem nochmaligen Hapttone schließt, z. B.:

Beisp. 89.

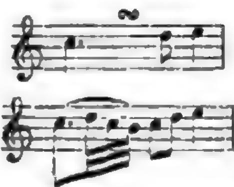
wird ausgeführt wie



Hat die Hauptnote einen Punkt, so muß der Doppelschlag mit dem Punkt beendet sein, z. B.:

Beisp. 90.

wird ausgeführt wie

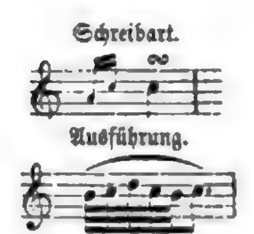


Dieser Doppelschlag nach der Hauptnote ist heutzutage der gebräuchlichste; die weiter oben angeführten Arten werden von Einigen, und es scheint nicht mit Unrecht, in die Kategorie der Vorschläge (s. d.) gerechnet. Auch benutzt man in unserer Zeit das Doppelschlags-Zeichen weniger, sondern schreibt den Doppelschlag lieber aus. — Schließlich wollen wir noch zweier früher gebräuchlicher Arten des Doppelschlages erwähnen: des prallenden und des geschleiften Doppelschlags. Sie werden folgendermaßen bezeichnet und ausgeführt:

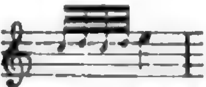
Beisp. 91.

Prallender Doppelschlag:

Beisp. 92.

Geschleifter Doppelschlag:

Doppel-Schleifer, ist eine Verzierung, welche in einem doppelten Vorschlag vor der Hauptnote besteht, z. B.:

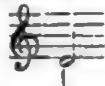
Beisp. 93.



Doppel-Sonate, ist eine für zwei concertirende Instrumente gesetzte Sonate.

Doppelstielig, franz. Double queue, (spr. Dubl'köh), nennt man Noten, die zugleich aufwärts und abwärts gestrichen sind, z. B.

sie kommen u. A. da vor, wo zwei Stimmen im Einklang gehen, oder wo zwei Instrumente einen und denselben Ton haben; ferner auch in Geigenstimmen, oder überhaupt in Stimmen für Saiteninstrumente, bei Tönen, welche der Verstärkung wegen auf zwei verschiedenen Saiten, einer offenen und bedeckten, gespielt werden sollen, z. B.



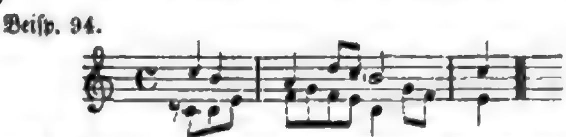
auf der Violine bedeutet, daß der Ton d auf der G- und D-Saite, (also als offener und bedeckter Ton) zugleich angegeben werden soll.

Doppelte Intervalle, oder zweifache Intervalle, franz. Intervalles doublés (spr. Engterwall' dubleh), sind diejenigen Intervalle, welche die Oktave überschreiten, und gewissermaßen als die doppelte Stufe der ersten Oktave zu betrachten sind. So ist z. B. g von c die einfache Quinte, um eine Oktave höher ist es aber von diesem c die doppelte oder zweifache Quinte.

Doppelte oder **gerissene Zunge**, ist eine Schlagmanier bei der Pauke (s. d.)

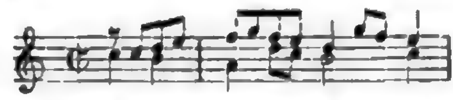
Doppelter Contrapunkt, lat. Contrapunctus duplex, franz. Contrepoint doublé (spr. Kongtr'poängh dubleh) ist diejenige Schreibart, nach welcher in einem zweistimmigen Satze die Stimme dergestalt umgekehrt werden können, daß ohne Verletzung der Satzregeln die höhere zur tiefern und die tiefere zur höhern wird, z. B. der Satz

Beisp. 94.



sieht, wenn die Unterstimme zur Oberstimme gemacht wird, folgendermaßen aus:

Beisp. 95.



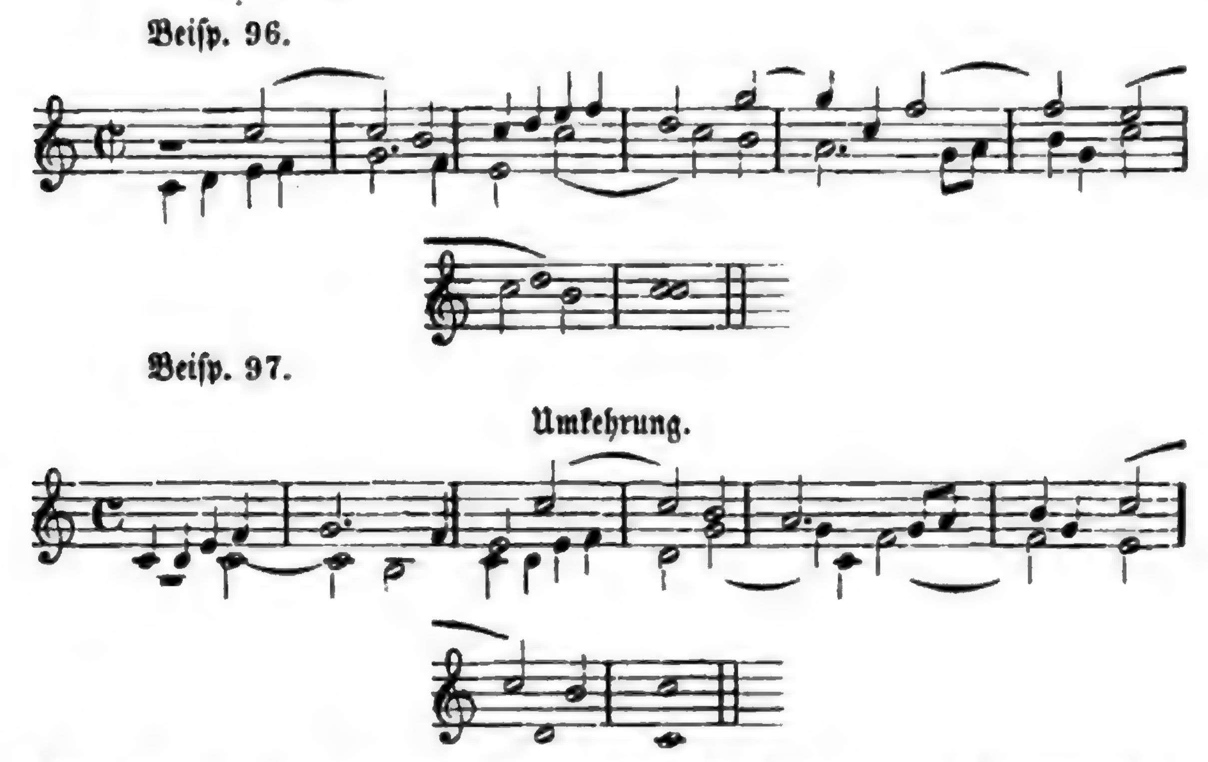
Die Umkehrung oder Versetzung der Stimmen (lat. Evolutio) kann auf mancherlei Weise geschehen, je nachdem die Intervallenentfernung, in welche eine der Stimmen versetzt wird, in Betracht kommt, und zwar ist es möglich, die Stimme um 8, 9, 10, 11, 12, 13 und 14 Stufen höher oder tiefer zu versetzen. Daraus ergeben sich denn 7 Arten des doppelten Contrapunkts: 1) der doppelte C. in der Oktave, 2) in der

Digitized by Google

None, 3) in der Decime, 4) in der Undecime, 5) in der Duodecime, 6) in der Terzdecime und 7) in der Quartdecime. Man bemerkt leicht, daß die überoktavigen Intervalle None, Decime u. s. w. bis Decima quarta (Quartdecime) nichts weiter sind als Secunde, Terz u. s. w. bis Septime in der andern Oktave; ein so weites Auseinanderlegen der Stimmen ist aber nöthig, um der Bewegung derselben freien Spielraum zu lassen. Von den angeführten 7 Arten des doppelten Contrapunkts ist der in der Oktave der leichteste und gebräuchlichste, und ergiebt sich aus folgendem Schema das Verhältniß der Stimmen-Umkehrung:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

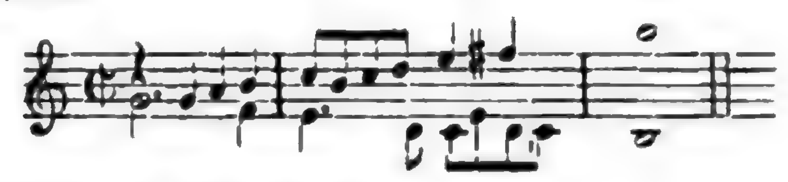
d. h. die Prime wird zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte u. s. w. — Obiges Notenbeispiel ist ein solcher doppelter Contrapunkt in der Octave und zwar geschieht hier die Umkehrung, indem die Unterstimme um eine Octave höher gesetzt und zur Oberstimme gemacht wird; folgendes Beispiel zeigt das umgekehrte Verhältniß: die Oberstimme wird zur Unterstimme, oder die Oberstimme wird um eine Octave tiefer gesetzt:

Beisp. 96.

Beisp. 97.

Umkehrung.

Außer den allgemeinen harmonischen Regeln ist auch beim doppelten Contrapunkt in der Octave noch die Regel zu beachten: daß die beiden Stimmen im Allgemeinen den Raum einer Oktave nicht überschreiten dürfen; geschieht dies doch einmal, so müssen gleichzeitig beide Stimmen verkehrt, d. h. die obere um eine Oktave tiefer, die untere um eine Oktave höher gesetzt werden, z. B. der Satz:

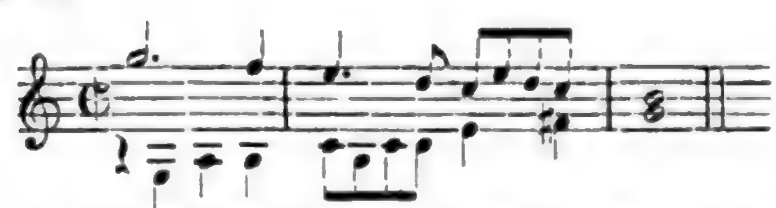
Beisp. 98.



muß folgendermaßen umgekehrt werden:

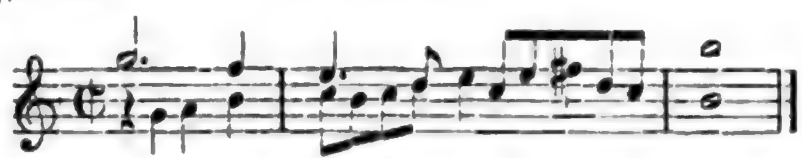
Digitized by Google

Beisp. 99.



Die Verkehrung innerhalb des Raumes einer Oktave würde die Stimmen zu sehr in einander laufen lassen, z. B.:

Beisp. 100.



Nächst dem doppelten Contrapunkt in der Oktave sind die Contrapunkte in der Decime und Duodecime die verwendbarsten; die Intervalle verändern sich bei der Umkehrung nach den folgenden Schematen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

in dem doppelten C. in der Decime, und

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

für den dopp. C. in der Duodecime. — Zu den beiden im doppelten Contrapunkte gesetzten Stimmen kann auch eine Nebenstimme, als ausfüllend und begleitend, treten, wie man es in vielen Fugen, Motetten, Chören von Oratorien u. s. w. gewahrt. Ueberhaupt wird bei dergleichen Werken in sogenannter gebundener Schreibart der doppelte Contrapunkt zumeist angewendet; doch kann er auch in Werken freieren Styles, natürlich und ungekünstelt angebracht, von großer Wirkung sein.

Doppelter Nachschlag, s. Nachschlag.

Doppelter Rhythmus ist eine Verbindung, ein Miteinander von zwei oder mehreren contrastirenden rhythmischen Bewegungsarten.

Doppelter Schlußtakt, ein zweifacher Schlußtakt, d. h. ein solcher, der bei der Wiederholung eines Tonstückes, oder eines Theiles desselben, anders als zum ersten Male gespielt oder gesungen wird und deshalb mit dem sogen. Abweichungszeichen (s. d.) versehen ist.

Doppeltes oder **großes Wiederholungszeichen,** s. Wiederholungszeichen.

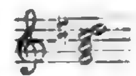
Doppeltriller, s. Triller.

Doppeltverminderter Dreiklang, ist der Akkord, welcher von einigen Theoretikern als der Stammakkord des sogenannten übermäßigen Sextakkords (s. Akkord) angesehen wird und nach ihnen seinen Sitz auf der erhöheten vierten Stufe der Moll-Tonleiter hat. Er besteht aus dem erhöheten Grundton, der verminderten Terz und der verminderten Quinte, z. B:

welcher nach der obigen Theorie als zu a-moll gehörig anzusehen ist) und giebt in der

Digitized by Google

ersten Verwechslung mit hinzugefügter Quinte den übermäßigen Sextakkord:



Doppelvorschlag, s. Vorschlag.

Doppelwirbel, s. Wirbel.

Doppelzunge, s. Zunge.

Doppio movimento, doppelte Bewegung, bedeutet da, wo eine Taktart mit der andern abwechselt, z. B. der Vierviertel- mit dem Zweivierteltakt, daß bei der zweiten Taktart das Tempo mit dem vorhergehenden ganz gleich, in dem angeführten Falle also das Viertel eben so schnell oder langsam genommen werden soll, als beim vorhergehenden Vierverteltakt. Gewöhnlicher wird dafür l'istesso Tempo (dasselbe, gleiche Tempo) gesetzt.

Doppio Pedale, doppeltes Pedal, bedeutet beim Orgelspielen die Verdoppelung der Pedaltöne, oder die gleichzeitige Fortbewegung der Füße in Octaven.

Doratius, Hieronymus, ein Contrapunktist, geb. zu Lucca um 1580, hat in Venedig im J. 1609 Psalmi vespertini zu 4 Stimmen drucken lassen.

Doratus, oder **Dorati**, ein italienischer Componist, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. und hat in Venedig in den Jahren 1567 und 1579 Madrigalen zu 5 und 8 Stimmen drucken lassen.

Dorelli, Antonio, ein guter Tenorist, Schüler Aprile's, trat im J. 1788 in die Dienste des Kurfürsten von Baiern und sang mehrere Jahre auf dem Münchener Theater.

Dorfschmidt, Georg, ein berühmter Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, hat zu Augsburg im J. 1597 herausgegeben: Sacrificium vespertinum, quatuor vocum.

Dorion, ein berühmter Flötenspieler des griechischen Alterthums, war ein Zeitgenosse Philipp's von Macedonien und soll in Egypten geboren sein. Plutarch (De musica) sagt, daß D. einen neuen Modus in der Musik für die Flöte eingeführt, der nach ihm der Dorionische genannt wurde.

Doriot, (spr. Dorioh), [....], Abbé, wurde in der Franche-Comté um 1720 geboren und war zuerst Kapellmeister in Besançon, wurde aber dann im J. 1758 in gleicher Eigenschaft nach Paris an die Sainte Chapelle berufen und hatte seine Stelle noch 1789 inne. Seine Motetten waren zu ihrer Zeit sehr geschätzt, und dann hat er auch einen Traité d'harmonie nach Rameau's Principien verfaßt, von dem eine Copie sich auf der Bibliothek des Pariser Conservatoriums befindet.

Dorisch, der Name der ersten authentischen Tonart der Griechen und seit Glarean auch der Name für eine der Kirchentonarten und zwar für den früher sogenannten primus tonus, der von d aus folgende Tonleiter hat: d, e, f, g, a, h, c, d. Charakteristisch sind die beiden Halbtöne e-f und h-c. Manche Choralmelodien sind ursprünglich in der dorischen Tonart gesetzt, z. B. „Auf meinen lieben Gott trau ich," „Vater unser im Himmelreich", „Erschienen ist der herrlich' Tag", „Christ, unser Herr, zum Jordan" u. s. w.; man hat sich aber in denselben viele Modernisirungen erlaubt. Zu bemerken ist noch, daß Thamyras aus Thracien der Erfinder der dorischen Tonart gewesen sein soll.

Dorn, Heinrich, geb. zu Königsberg den 4. Novbr. 1804, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, Johann Friedrich D., der ein recht gebildeter Musiker war und ging dann später nach Berlin, wo er sich hauptsächlich durch den Umgang mit Ludwig Berger, Bernhard Klein und Anderen weiter bildete. Während seines Aufenthaltes in Berlin, der wohl bis zum J. 1830 dauerte, war er sehr fleißig im Componiren, schrieb viel für Pianoforte, Violine und Violoncello und die Opern: „die Rolandsknappen“, „die Bettlerin“, „Abu Kara“, und „Artaxerxes.“ Im J. 1830 wurde er in Leipzig als Musikdirector angestellt, wo es ihm aber nicht gefiel, indem seine künstlerischen Bestrebungen gar wenig Beifall und Aufmunterung fanden; er gab daher schon nach Verlauf eines Jahres seine Stelle auf und begab sich nach Riga, zunächst in der Absicht, um als Klaviervirtuose und Lehrer sein Glück zu versuchen. Im Jahre 1832 wurde er aber in genannter Stadt als Musikdirektor beim Theater angestellt. Nach mehreren Jahren vertauschte er den Aufenthalt in Riga mit dem in Cöln, und von hier aus wurde er nach dem Tode Otto Nicolai's als königl. Kapellmeister nach Berlin berufen, in welcher Stellung er auch augenblicklich noch ist. — Außer den oben angeführten Opern hat er noch den „Schöffen von Paris“ und in neuester Zeit die „Nibelungen“ geschrieben; ferner sind auch noch von ihm viele Lieder und Gesänge, sowohl ein-, als mehrstimmige, Instrumentalsachen u. s. w. vorhanden, die alle ein gutes Talent und tüchtige Ausbildung desselben verrathen, sich aber trotzdem keine großen und allgemeinen Sympathien haben erringen können. Ueberhaupt hat D. in seinen Anfängen mehr versprochen, als er später gehalten, und die Hoffnungen, daß einst ein eigenthümlicher und bedeutender Componist aus ihm werden würde, ist nicht in Erfüllung gegangen. Schließlich ist noch zu bemerken, daß D. in mehreren musikalischen Blättern auch als Kritiker aufgetreten ist und manchen durch Geist, Schärfe und Gewandtheit ausgezeichneten Artikel geliefert hat.

Dorn, Jacob, Großherzogl. Badischer Hofmusikus, geb. zu Lichtenau im Großherzogthum Baden den 7. Januar 1809, kam im J. 1825 zur Militärmusik nach Karlsruhe, wurde bald darauf auch bei der Hofkapelle angestellt und machte bei Christoph Schunke seine Studien auf dem Waldhorn. Im J. 1832 machte er eine Kunstreise nach England, wo er sich ein Jahr aufhielt, dann aber von der Intendanz wieder nach Karlsruhe zurückberufen, und als wirklicher Hofmusikus angestellt wurde. Im J. 1834 bekam er einen kleinen Urlaub, den er zu einer Reise nach Münster benutzte; seitdem aber wurde er durch Dienstverhältnisse abgehalten, in weiteren Kreisen sein schönes Talent geltend zu machen. Er ist auch Virtuos auf der Guitarre und hat für dieses Instrument einige recht gelungene Compositionen herausgegeben.

Dornaus, Peter, Virtuos auf dem Waldhorn, wurde im J. 1770 geboren und stand nebst seinem ältern Bruder Philipp (s. folg. Art.) zuerst um 1786 in Diensten des Grafen Bentheim in Steinfurth, seit 1790 aber in denen des Churfürsten von Trier in Coblenz, in welcher Stadt er sich noch im J. 1800 befand. Er hat auch componirt und es sind von seinen Sachen gestochen: 6 kleine Stücke für Flöte und zwei Waldhörner, und 6 kleine Stücke für 2 Clarinetten, zwei Hörner uod Fagott.

Dornaus, Philipp, älterer Bruder des Vorhergehenden und ebenfalls vortrefflicher Hornvirtuos, wahrscheinlich im J. 1769 zu Coblenz geboren, ließ sich schon in

Digitized by Google

seinem achten Jahre öffentlich hören und unternahm in seinem 14. Jahre nebst seinem jüngeren Bruder (s. oben) eine Kunstreise nach Paris, wo sie Beide im J. 1783 durch eine für ihr Alter außerordentliche Kunstfertigkeit vielen Beifall erwarben. Im J. 1786 waren beide Brüder in der damals sehr gut besetzten Kapelle des Grafen von Bentheim in Steinfurth angestellt, von wo sie 1790 dem Rufe in die Kapelle des Kurfürsten von Trier nach Coblenz folgten. Als aber durch die französische Revolution der Kurfürst von Trier vertrieben worden, waren auch sie dienst- und brodlos, verweilten aber noch einige Jahre in Coblenz. Im Herbste des Jahres 1800 machte Philipp eine Kunstreise durch das nördliche Deutschland und gab in den größern Städten desselben bis zum Jahre 1802 mit größtem Beifall Concerte. Nach dieser Zeit hat man aber weder von ihm noch von seinem jüngeren Bruder weiter Etwas erfahren. — Erschienen ist von Philipp's Composition; ein Doppel-Concert für zwei Waldhörner; mehrere Concerte und andere Solostücke für ein Waldhorn sind Manuscript geblieben. Im 3. Jahrgang der Leipziger allg. mus. Zeitung S. 308—313 ist auch von ihm eine belehrende Abhandlung „Bemerkungen über den zweckmäßigen Gebrauch des Waldhorns" zu finden.

Dornel, Antoine, geb. im J. 1695, war zuerst Organist an der Madeleinekirche in der Cité und nach der Kirche Ste. Geneviève zu Paris. Gestorben ist er in genannter Stadt im J. 1762. Im J. 1727 hat er Cantaten herausgegeben, betitelt: „Les cractères de la musique" und „le Tombeau de Clorinde;" auch sind von ihm drei Bücher Violintrios vorhanden. Weder als Componist, noch als Orgelspieler war er besonders hervorragend.

Dothel, Nicolaus, ein deutscher Flötist, geb. zu Anfang des 18. Jahrh., war um 1750 an der Kapelle des Großh. von Toskana angestellt und seine Compositionen waren zu ihrer Zeit sehr geschätzt. 1768 hat er zu Amsterdam Flötenduos und nachher in Paris: Studi per il flauto in tutti i tuoni e modi mit Baßbegleitung herausgegeben. Außerdem kennt man noch neun Flötenconcerte und 7 Quartette von seiner Composition, die aber Manuscript geblieben sind.

Dotzauer, Justus Johann Friedrich, köngl. Sächsischer Kammermusikus, einer der ausgezeichnetsten deutschen Violoncellisten und Componisten für dieses Instrument. Er ist geboren den 20. Jan. 1783 zu Hässelrieth bei Hildburghausen, wo sein Vater Pfarrer war. Da D. schon als Knabe entschiedene Neigung und auch Talent zur Musik zeigte, so brachte ihn sein Vater zum Kammermusikus Heuschkel und Musikdirektor Gleichmann nach Hildburghausen, wo er Unterricht im Klavier- und Violinspielen erhielt. Später, als sich eine ganz besondere Vorliebe für das Violoncello bei ihm herausstellte und er auch schon auf diesem Instrumente vom Hoftrompeter Heßner, der bei Schlick gelernt hatte, einigen Unterricht erhalten hatte, brachte ihn sein Vater nach Meiningen zu Kriegck, welcher einer der besten Violoncellisten der damaligen Zeit war, und bei welchem er eine Zeitlang gründliche und ernste Studien machte. Compositionsunterricht hatte er beim Organisten Rüttinger in Hildburghausen, der ein Schüler des würdigen Kittel war. Im J. 1801 kam D. in die Meiningen'sche Hofkapelle, wo er bis zum J. 1805 blieb und dann nach Leipzig ging. Von hier aus schickte ihn ein Verein von Kunstfreunden im J. 1806 nach Berlin, wo grade der große Bernhard Romberg sich

aufhielt; dieser konnte ihm aber wegen Mangel an Zeit keinen speciellen Unterricht geben, spielte ihm jedoch Mancherlei vor, was D. mächtig anregte und ihn fernerhin eine ganz neue Bahn des Spiels betreten ließ. Im J. 1811 erhielt er die Stelle eines ersten Cellisten in Dresden und machte von hier aus größere Kunstreisen durch das übrige Deutschland und auch nach den Niederlanden. — Seit einer Reihe von Jahren schon ist er pensionirt, lebt aber noch in Dresden. — Er hat manchen wackern Schüler gezogen, z. B. Kummer, Drechsler, C. Schuberth und seinen jüngern Sohn Louis (s. unten); auch als Componist war er ungemein fleißig und man hat von ihm Concerte, Fantasien, Variationen und Studien für Violoncello, Streichquartette, Duos für 2 Violoncelle, Duos für Violine und Violoncello, einige Sachen für Klavier und Cello u. s. w.; ferner hat er eine Violoncell-Schule herausgegeben und auch einige Messen componirt. — Wackere Musiker sind auch seine Söhne Justus Bernhard Friedrich und Carl Ludwig D.; der erstere ist geboren zu Leipzig den 12. Mai 1808 und lebt seit 1828 in Hamburg als geachteter Klavierspieler; der jüngere, Carl Ludwig, ist in Dresden den 7. December 1811 geboren, fing schon sehr frühzeitig an Violoncello zu lernen und machte mit seinem Vater und Bruder mehrere Kunstreisen. Im J. 1829 wurde er durch Spohr für die Casseler Kapelle als Violoncellist engagirt.

Doublé (sp. Dubleh) ist der französische Name für Doppelschlag (s. d.) und auch für Doppelvorschlag, (s. Vorschlag.).

Double bémol nennen die Franzosen das Doppel-b (bb) (s. d.).

Double croche (spr Dubl'krosch') ist der französische Name für die Sechzehntheil-Note.

Double dièse nennen die Franzosen das Doppelkreuz (×) (s. d.).

Doubles (spr. Doubl'), heißt bei den Franzosen so viel wie Variations (Variationen). Dann nennen sie auch so die Stellvertreter der bei der Oper, dem Schauspiel und dem Ballet angestellten ersten Künstler und Künstlerinnen, welche, im Falle die letzteren am Auftreten verhindert sind, deren Rollen übernehmen müssen. Bei größeren Theatern giebt es auch Doublures (spr. Dublühr') welche, im Falle auch jene Doubles von der Mitwirkung abgehalten werden, die Stelle derselben vertreten.

Doublette nennen die Franzosen das zweifüßige Prinzipal, ferner eine Octavstimme in der Orgel; der Deutsche versteht darunter 1) eine Orgelstimme, die von gleicher Qualität auf einem Stocke zweichörig steht, oder 2) überhaupt Orgelstimmen von zwei gleichen Namen, gleichviel ob sie zu einer oder mehreren Klaviaturen zweimal disponirt worden sind.

Douet (spr. Dueh), Alexander, Priester und Kapellmeister an der Kirche St. Hylaire zu Poitiers, hat herausgegeben: Missa sex vocum ad imitationem moduli: Consolamini, Paris, 1676.

Dourlen, (spr. Durlang), Victor, geb. 1779 zu Dünkirchen, trat im J. 1797 in's pariser Conservatorium, studirte bei Mozin Klavier, bei Catel Harmonielehre und bei Gossec Contrapunkt. Im J. 1806 concurrirte er um den großen Compositions-Preis, welchen er auch erhielt und zufolge dessen auf Staatskosten nach Italien reisen konnte; vor seiner Abreise ließ er auf dem Theater Feydeau eine zweiaktige Oper „Philoclès“ aufführen und während seines Aufenthaltes in Rom arbeitete er

Digitized by Google

u. A. ein Dies irae, welches sehr günstig beurtheilt wurde. Im J. 1808 war er wieder in Paris und ließ daselbst bis zum J. 1822 folgende Opern aufführen: „Linnée," „la Cupe de son art," „Cagliostro" (mit Reicha gemeinschaftlich componirt), „Plus heureux que sage," „le frère Philippe," „Marini," „le Petit Souper". Außerdem hat er noch herausgegeben: Sonaten für Klavier allein, Fantasien, Trio für Klavier, Violine und Violoncello, Sonaten für Klavier mit Begleitung von Violine und welche mit Begleitung einer Flöte. Seit 1816 ist D. Professor der Harmonielehre am pariser Conservatorium und hat auch für seine Zöglinge ein „Tableau synoptique des accords" publicirt.

Douzième, (spr Dusiähm'), der französische Name für Duodecime.

Dowland, (spr. Dohländ), John, ein berühmter englischer Lautenspieler, geb. im J. 1562 in London, wurde in seinem 26. Jahre Baccalaureus der Musik an der Universität Oxford und reis'te im J. 1584 in Frankreich, von wo aus er nach Deutschland ging und an den Höfen von Braunschweig und Cassel eine sehr gute Aufnahme fand. Nachher begab er sich nach Italien und als er im J. 1595 wieder nach England zurückgekehrt war, gab er seine erste Composition heraus, unter dem Titel: „The first Booke of songs or ayres of foure parts, with tablature for the lute." Kurze Zeit darauf reis'te er nach Kopenhagen und wurde erster Lautenist des Königs von Dänemark. In diesem Lande war es auch, wo er sein „Second booke of songs or ayres, for the lute or Orpharion with the Viol da Gamba" herausgab, (Helsingör, 1600). Im J. 1609 war er wieder in London, woselbst er auch wahrscheinlich im J. 1615 gestorben ist. Von seinen Compositionen sind außer den schon angeführten noch zu nennen: The third Booke of songs or ayres, to sing to the Lute, Orpharion, or Violls"; Lachrimae, or seven Teares, figured in seven passionate Pavans, with divers other Pavans, Galiards and Almands, set forth for the Lute, Viols or Violins, in 5 parts; the Pilgrim's Solace, wherein is contained musical harmony of 3, 4 and 5 parts, to be sung and plaid with Lute and Viols, London, 1612; 1609 hat er auch in London eine Uebersetzung von des Ornithoparchus Tractat Micrologus herausgegeben. — Nach Burney's und Anderer Behauptung waren seine harmonischen Kenntnisse nur sehr seicht und oberflächlich.

Dowland, Robert, Sohn des Vorhergehenden, hat eine Sammlung mehrstimmiger Gesänge herausgegeben, unter dem Titel: A musical Banquet, London 1610.

Doxologia magna, die große Verherrlichungsformel, heißt in der römisch-katholischen Kirche der Gesang: „Gloria in excelsis Deo" etc., und Doxologia parva, die kleine Verherrlichungsformel, der Gesang: „Gloria patri, filio" etc., welchen die Geistlichen und insbesondere die Domherren absingen.

Dozon, Anna, s. Chéron.

Draghi, Antonio, ein Operncomponist, geb. zu Ferrara im J. 1642, fing sehr jung an zu componiren, und zwar zuerst Kirchensachen; im Jahre 1668 ließ er seine erste Oper, Aronisba genannt, aufführen und ihr folgten bis zum Jahre 1699 noch 82 andere, nebst mehreren Oratorien, deren Titel man bei Gerber, Fétis u. s. w. noch lesen kann. Nachdem D. 25 Jahre kaiserl. Kapellmeister in Wien gewesen war, zog

er sich in seine Vaterstadt zurück, wo er im J. 1707 gestorben ist. Er soll auch zu mehrerern seiner Opern den Text gedichtet haben.

Draghi, Baldassarre, ein ital. Operncomponist zu Ende des 16. Jahrh., hat herausgegeben: Canzonette o Villanelle alla Napoletana, Venedig 1581.

Draghi, Giovanni Battista, Klavier-, Orgelspieler und Componist, in Italien geb., kam mit der Prinzessin Maria d'Este von Modena, welche Jacob II. heirathete, nach England. Im J. 1673 componirte er die Oper „Psyche" in Gemeinschaft mit Lock, nach dessen Tode im J. 1677 er Organist der Königin wurde; im J. 1706 wurde eine andere Oper von ihm: „The Wonders in the Sun, or the Kingdom of Birds" aufgeführt und von seinen übrigen Compositionen kennt man nur noch ein Madrigal: „Qual spaventosa tromba" und ein Anthem: „This is the Day, that the Lord has made." Das J. seines Todes findet man nirgends angezeigt.

Dragonetti, Domenico, vielleicht der größte Virtuose auf dem Contrabasse, den es je gegeben, geb. 1771 (nach Andern 1784) zu Venedig, soll von einem armen Schuhmacher, Namens Schiamadori, den ersten Musikunterricht empfangen und den Contrabaß (den auch sein Vater, ein ganz gewöhnlicher Musikant, spielte) ganz von selber erlernt haben. Schon in seinem 11. Jahre konnte er als Contrabassist in einem Orchester seiner Vaterstadt mitwirken, und als ein Musiker, Namens Doretti, ihn einst hörte und von Bewunderung über seine seltenen Fähigkeiten erfüllt, den Vater D's. vermocht hatte, diesem einen ordentlichen Lehrer zu geben, wurde er der Leitung Berini's, Contrabassisten an S. Marco, anvertraut. Nach kurzer Zeit schon erklärte aber der Lehrer, daß sein Schüler ihm überlegen sei und daß D. wohl auf eignen Füßen stehen könne. Bis zu seinem 19. Jahre war er nun an mehreren kleineren Orchestern Venedigs angestellt, dann aber folgte er dem schon erwähnten Berini als erster Contrabassist an der Markus-Kirche. Auf Veranlassung des Kapellmeisters Bertoni und des berühmten Sängers Pacchiarotti gab er später einer Einladung nach London Folge und kam daselbst im Jahre 1795 an; hier erregte er das größte Erstaunen durch seine fabelhafte Fertigkeit, die es ihm möglich machte, die schwersten Fagott- und Violoncellconcerte auf seinem Rieseninstrumente auszuführen; auch im Orchester, wo man sich ihn anzustellen beeilt hatte, war er durch seine energische und sichere Führung der Bässe ganz ausgezeichnet. Gestorben ist er zu London im Jahre 1846.

Dragoni, Giovanni Andrea, geb. zu Meldola, einem Flecken im Kirchenstaate, um 1540, war ein Schüler Palestrina's und wurde im J. 1576 Kapellmeister an San Giovanni in Laterano, welche Stelle er bis zu seinem Tode im J. 1598 inne hatte. Man kennt von ihm Madrigalen, Villanellen und Motetten, und in der Sammlung des Abbate Santini befinden sich drei 8stimmige Benedictus, eine 4stimmige kanonische Messe und ein 7stimmiges Dixit. D. muß zu den vortrefflichsten Contrapunktisten der römischen Schule gezählt werden.

Dramma lirico und

Dramma per musica nennen die Italiener die große, ernste Oper im Gegensatz zur Opera buffa, komischen Oper.

Drathgeige, s. Nagelgeige.

Drathharfe, auch Spitz- oder Flügelharfe und ital. Arpanetta genannt,

ist eine kleine pyramidenförmige Harfe, deren Resonanzboden, an dessen beiden Seiten Drathsaiten für Diskant und Baß angeheftet und gezogen sind, in der Mitte liegt, während bei den gewöhnlichen Harfen, mit denen die D. im Uebrigen ganz übereinstimmt, ausgenommen, daß die Saiten dieser meist mit einem Plectrum gerissen werden, der Resonanzboden an dem untersten und äußersten Ende der Saiten, über dem rückliegenden Corpus sich befinden.

Drathsaiten sind die zum Bezug der Klavier- und einiger Lauteninstrumente benutzten Saiten. Nach Maßgabe ihres Metalles theilt man sie ein in Stahl- und Messingsaiten. Die Ersteren sind entweder aus Eisen oder aus Gußstahl verfertigt. Die deutschen Fabriken, unter welchen die Berliner unstreitig die besseren sind, liefern nur eiserne Saiten, die auch, hinsichtlich der Haltbarkeit wenigstens, den englischen Gußstahlsaiten ziemlich gleichkommen; doch ist der Klang der letztern noch reiner, auch dehnen sie sich nicht so weit aus als die eisernen Saiten und halten somit bessere Stimmung, zerbrechen aber leichter, namentlich beim Aufziehen, weil der Gußstahl bedeutend mehr Kohlenstoff besitzt, als das Eisen, und daher specifisch viel leichter ist. Eine Legirung mit Chrom oder Silber, oder eine Schmelzung mit Kohle, Thon- und Kieselerde, würde dem Uebel vielleicht abhelfen und dazu beitragen, daß man die Mensur für die höheren Töne noch bedeutend länger machen könnte. Die besten Messingsaiten erhält man aus den Nürnberger Fabriken; sie sind viel reiner, als alle anderen, obschon sie noch nicht die absolute Vollkommenheit erreichen; eine Legirung von gleichen Theilen Kupfer und Zink, der man ein Sechstheil Nickel zusetzte, würde voraussichtlich noch gelungenere Waare geben, da das Nickel specifisch schwerer ist und folglich den Baßtönen einen noch festern Klang verleihet. Auffallend ist, daß bei gleicher Spannung und Stärke eine Messingsaite immer einen halben Ton tiefer klingt, als eine Stahlsaite, und mit Nickel versetzt noch tiefer. — Die Verfertigung der Drathsaiten geschieht auf folgende Weise: eine vorher noch stark geschmiedete Messing- oder Eisenstange wird so lange durch die immer kleiner werdenden Löcher eines dazu eingerichteten Instruments (Ziebeisen) gezogen, bis sie die erforderliche Feinheit und Gedehntheit erhalten hat, alsdann polirt und endlich auf kleine hölzerne Röllchen (von verschiedener Größe) gewunden, auf denen die Grade der verschiedenen Stärke der Saiten durch Zahlen angemerkt sind.— Die Güte der Drathsaiten besteht hauptsächlich darin, daß sie die rechte Härte haben und im vollkommensten Ebenmaße, auch ohne Hohlstellen und dergl. gezogen sind. Zu weiche Saiten klingen nicht hell genug, und dehnen sich zu sehr aus, was der Stimmung schadet; zu harte zerspringen leicht und halten selten die nöthige Spannung aus; unegal gezogene machen unregelmäßige und nicht ebenmäßige Schwingungen, was nothwendigerweise eine Unreinheit des Tones zur Folge hat.

Draud, oder **Draudius**, Georg, geb. zu Davernheim in Hessen, am 9. Jan. 1573, studirte zu Marburg, wobei er sich seinen Unterhalt als Corrector in einer Druckerei verdienen mußte, ward 1594 Magister, 1599 Prediger zu Groß-Carben, 1614 zu Ortenburg und endlich 1625 zu Davernheim, von wo er aber 1635 der Kriegsunruhen wegen nach Butzbach flüchtete und hier kurz darauf starb. Seine Bibliotheca classica, die zuerst 1611 und in einer zweiten Auflage 1625 erschien, und seine Bibliotheca exotica (1625), wie auch Bibliotheca librorum germanico-

rum classica (1625) sind eine Hauptquelle für die musikalische Literatur des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, weshalb sie auch von Walther, Forkel u. s. w. fleißig benutzt wurden. In der ersten Bibliothek findet sich von pag. 1609 — 1654 (zweite Ausgabe) ein Verzeichniß von musikalischen Autoren und Werken, wie es in solcher Vollständigkeit und Reichhaltigkeit keine gleichzeitige Schrift aufzuweisen hat. Die zweite Bibliothek (exotica) enthält ein besonderes Verzeichniß aller in der französischen, italienischen, spanischen, belgischen, englischen, dänischen, böhmischen, ungarischen und noch anderen Sprachen gedruckten musikalischen Werke. Die dritte Bibliothek beschränkt sich blos auf die deutsche Literatur, aus den ältesten Zeiten bis auf das J. 1625 nach Chr. Geb. Die älteren Ausgaben dieser Werke haben einen ungleich geringern Werth, als die letzten, welche in den oben angemerkten Jahren bedeutend vermehrt erschienen. Uebrigens sind beiderlei Editionen jetzt höchst selten geworden.

Drechsler, Joseph, geb. den 26. Mai 1782 zu Wällischbürchen in Böhmen, erhielt den ersten Musik-Unterricht von seinem Vater, kam mit neun Jahren als Sängerknabe nach Passau zu den Franciskanern, hörte die Humaniora im Stifte Florenbach und erlernte daselbst auch Generalbaß und Contrapunkt. In Prag absolvirte er die Theologie; da er aber zum Empfang der Weihen das gesetzmäßige Alter noch nicht erreicht hatte, so begab er sich nach Wien, entschlossen die Jurisprudenz zu studiren. Dieser Vorsatz wurde jedoch bald wieder wankend und im J. 1810 übernahm er die Stelle als Correpetitor am Hofoperntheater; vier Jahre darauf wurde er zum Kapellmeisteradjuncten befördert. Fast zu gleicher Zeit erhielt er auch den Organistenposten bei den Patres Serviten, 1809 den bei St. Anna und wurde zwei Jahre darauf Kapellmeister an der Universitätskirche und an der Hof-Pfarrkirche. Desgleichen begründete er die Professur der Harmonielehre an der St. Anna-Schule, zur Ausbildung der Schulkandidaten in der Musiktheorie, wie im Orgelspiel. In jener Epoche trat er ebenfalls im Josephstädter Theater als Kapellmeister ein und bekleidete von 1824 — 29 dasselbe Amt bei der Leopoldstädter Bühne. Ob er augenblicklich noch am Leben ist, wissen wir nicht. — Von seinen zahlreichen Werken verdienen namentlich angeführt zu werden: eine Orgelschule; theoretisch-praktischer Leitfaden zum Präludiren; ferner 10 Messen, ein Requiem, Veni sancte spiritus, mehrere Gradualen, Offertorien und Cantaten, ein Melodram „der verlorene Sohn," 6 Opern, (darunter „Claudine von Villa bella," „Pauline," „der Zuckerkorb,") 18 komische Singspiele, (darunter „Ydor," „der Diamant des Geisterkönigs," „das Mädchen aus der Feenwelt," „der Berggeist," „Capriccioſa," „die Giraffe," „das grüne Männchen," „Oskar und Tina,") mehrere Zauber- und Localpossen, z. B. „Sylphide," „der Tausendsassa," „das Vergißmeinnicht," „die Wiener in Bagdad" u. s. w.; viele einzelne Arien, Lieder, Sonaten, Fugen, Quartetten, Ouvertüren und dergl. mehr.

Drechsler, Carl, ein vorzüglicher Violoncell-Virtuos und augenblicklich Concertmeister in Dessau, ist geboren den 27. Mai 1800 zu Kamenz in Sachsen und wurde im J. 1820 in Dessau beim Orchester angestellt. 1824 ging er aber noch eine Zeitlang nach Dresden und machte bei Dotzauer weitere Studien auf dem Violoncello. Die Vorzüge seines Spiels, welche auf vielen Musikfesten und Reisen (u. A. auch in England und Schottland) die ehrendste Anerkennung gefunden haben, bestehen

Digitized by Google

in noblem, kräftigen Ton, eleganter Bogenführung, tadelloser Reinheit und Sauberkeit und geschmackvollem Vortrag. Seiner Vortrefflichkeit als Solospieler reiht sich die als Quartett- und Orchesterspieler würdig an, und auch seine Thätigkeit als Lehrer ist nicht gering anzuschlagen, wie von seinen Schülern u. A. Coßmann, Grützmacher, Cöpenhahn, August Lindner, sein Sohn Louis beweisen. Letzterer ist geb. zu Dessau am 5. Octbr. 1822 und lebt schon seit Jahren in Edinburg als geachteter Violoncell-Virtuos, nebenbei aber auch Gesang-Unterricht gebend, wozu er sich in Italien und Paris wacker vorbereitet hat.

Dreher, s. Ländler und Walzer.

Drehorgel, auch Leierorgel und Leierkasten genannt (lat. Organum portatile, franz. Orgue de Barbarie, [spr. Orgh' de Barbarih]), ist ein tragbares Orgel- oder vielmehr Pfeifenwerk von verschiedener Größe. Es besteht aus einem 3' bis 4' langen, 2' bis 3' hohen und ziemlich eben so tiefen Kasten, in welchem 2 bis 3 Register Pfeifen liegen, die gewöhnlich, einen Tonumfang von $2^1/_2$ bis 3 Octaven haben, und vermittels einer Walze, auf welcher die Melodie und Harmonie eines vorzutragenden Tonstückes durch eingeschlagene kleine Stifte dergestalt geordnet ist, daß diese Stifte, sobald die Walze durch eine außen, an der rechten Seite des Kastens liegende Kurbel von dem Spieler gedreht wird, die Ventile der Windlade immer zur rechten Zeit und für die erforderliche Dauer des Tones öffnen, und die Pfeifen zur Ansprache gebracht werden, indem nämlich diese Walze an ihrem einen Ende auch mit einem kleinen Faltenbalge in Verbindung steht, der zugleich mit ihr durch das Drehen jener Kurbel (vulgo Kreckel) in Bewegung gesetzt wird. Das Spiel selbst geschieht ganz mechanisch; auch können nicht mehr Tonstücke darauf hervorgebracht werden, als grade auf der Walze durch die eingeschlagenen Stifte geordnet sind. Welches davon nun, und mit welchen von den vorhandenen Stimmen im Augenblicke vorgetragen, eigentlich abgeleiert werden soll, bestimmt die Verschiebung und gehörige Stellung der Walze, die durch einen außen an der rechten Seitenwand des Kastens befindlichen Zapfen geschieht, auf welchem die Ordnung der Tonstücke angemerkt ist. Die Stimmen bestehen bei den größeren Drehorgeln gewöhnlich in einer gedeckten Flöte von 8' und 3 offnen Kernpfeifen-Registern von 4', 2' und 1' Ton. In kleineren Drehorgeln hat jenes Flötenregister auch wohl nur 4', oder fehlt ganz. Die kleinste Gattung, welche die Franzosen Serinette (Vogelorgel) nennen und welche nur zum Spielwerke für Kinder, oder dazu dient, den Singvögeln, welche künstlich abgerichtet werden sollen, die zu lehrenden Melodien vorzupfeifen, hat nur 9 bis 10 kleine Kernpfeifen, die in einer beliebigen Tonart leitermäßig gestimmt sind. Die größeren Arten von Drehorgeln werden ihrer ermüdenden Einförmigkeit und gänzlicher Charakterlosigkeit wegen bekanntlich nur zur Straßenmusik, oder zur Tanzmusik in Dorf- und Winkelkneipen benutzt.

Drei. Die Zahl 3 bedeutet in der Baßbezifferung die Terz, auch den vollkommenen Dreiklang, in welchem Falle jedoch gewöhnlich noch eine 5 darüber steht ($^5_3$); in ausgeschriebenen Stimmen dient sie zur Anzeige einer Triole und in der Klavierapplicatur auch zur Andeutung des Gebrauches des dritten Fingers.

Dreiachtel-Takt, ($^3/_8$), franz. Trois-huit (sp. Troa-Wüit), ist diejenige ein-

fache ungerade Taktart, welche aus drei Achtelnoten zusammengesetzt ist. (Vergl. Takt, Taktart).

Dreichörig, s. Chor.

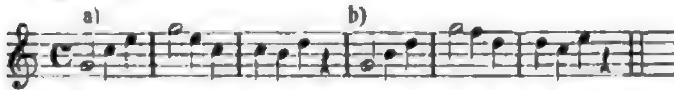
Dreieckige Lyra, s. Lyra.

Dreieinsel-Takt ($^3/_1$), zuweilen auch nur mit einer durchstrichenen 3 bezeichnet) ist die selten vorkommende aus drei ganzen Noten zusammengesetzte Taktart. S. Takt, Taktart.

Dreidoppelter Contrapunkt, s. Vielfacher Contrapunkt.

Dreier, lat. Numerus ternarius. franz. Rhythme ternaire (spr. ternähr') ist diejenige rhythmische Periode, welche aus drei Takten besteht, z. B.

Beispiel 101.



Vorstehendes Sätzchen besteht aus zwei Dreiern, (a und b), d. h. aus zwei Gliedern, welche mit je drei Takten ihren Abschluß erhalten haben, oder deren Sonderung man nach je drei Takten deutlich empfindet, indem schon im dritten Takte die Cäsur (durch die Pause noch merklicher gemacht) befindlich ist. (S. auch Rhythmus).

Dreifach nennt man ein Intervall, wenn es von seinem Grundton zwei Octaven höher absteht, als die Zahl, welche es benennt, anzeigt. Die Terz klein c—e z. B. ist einfach, weil das kleine e vom kleinen c grade nur 3 Stufen entfernt ist; erklingt das e aber eine Octave höher, also in der eingestrichenen Octave, so ist die Terz zweifach, und erklingt es um 2 Octaven höher, also in der eingestrichenen Octave, so ist die Terz dreifach. In der Harmonie bringt diese Erweiterung eines Intervalls um eine oder zwei Octaven keine wesentliche Verschiedenheit hervor, weil die eigentliche innere Natur des Intervalles dadurch nicht abgeändert wird. Dies ist auch der Grund, warum man ein solches erweitertes Intervall nicht nach der ganzen Anzahl der Stufen benennt, um welche es von seinem Grundtone entfernt ist, sondern mit dem Namen derjenigen Stufe, in welcher es in seiner einfachen Gestalt von derselben absteht, und bei vorkommendem nöthigen Bezeichnungsfalle, der meistens nur in der Berechnung der mathematischen Verhältnisse eintritt, muß dies geschehen, weil sich die Verhältnisse der einzelnen Intervalle bei ihrer Erweiterung bedeutend verändern. Die einfache Quarte z. B. hat das Verhältniß von $^3/_4$, die zweifache hingegen das Verhältniß von $^3/_8$ und die dreifache das Verhältniß von $^3/_{16}$.

Dreigestrichene Octave heißt die fünfte Octave (die Contratöne abgerechnet) unsres Tonsystems und die darin enthaltenen Töne werden dreigestrichene Töne oder Noten genannt; auch versteht man unter dreigestrichenen Noten zuweilen die Zweiunddreißigstel-Noten, weil dieselben durch drei Querstriche (auch Fähne oder Balken genannt) angedeutet werden.

Dreigliedrige Taktarten, s. Takt und Taktart.

Dreiklang, s. Akkord.

Dreistimmig (triphonisch) nennt man einen Tonsatz, in welchem sich eine Ober-, Mittel- und Grundstimme harmonisch vereinigen, sei es nun, daß diese Vereinigung auf einem Instrumente (z. B. Klavier) oder auf verschiedenen hergestellt wird,

(Trio) oder daß drei Singstimmen das dreistimmige Verhältniß ergeben (Terzett). Die Behandlung der 3 Stimmen kann entweder so sein, daß die Oberstimme die Melodie führt und die beiden anderen sich nur ausfüllend oder begleitend verhalten, oder daß alle drei auf eine mehr oder minder concertirende Weise sich aussprechen. Die ältesten bekannten Beispiele von triphonischer Harmonie, in welcher zwei Stimmen in Terzen, Quarten und Sexten gehen, und der Baß hie und da die Akkorde bestimmt, fallen in das 13. und 14. Jahrh., wie z. B. die Lieder des Adam de la Hale (1250 — 1280) oder des Francesco Landino (1350—1410).

Dreiviertel-Takt ($^3/_4$), franz. Mesure à trois temps (spr. Mesühr' a troah tang), ist diejenige der einfachen ungraden Taktarten, welche aus drei Viertelnoten zusammengesetzt ist. S. Takt, Taktart.

Dreizweitel-Takt ($^3/_2$), franz. Mesure à trois blanches (spr. Mesühr' a troah blangsch'), eine einfache ungrade Taktart, die aus drei halben Schlägen oder Noten besteht. — S. Takt, Taktart.

Dreschke, Georg August, Lehrer des Pianofortespiels am königlichen Institut für Kirchenmusik in Berlin, geb. im J. 1798, ist bemerkenswerth als der Erfinder einer neuen Art von Tastatur am Klavier, welche das Eigenthümliche hat, daß alle Claves in gleicher Fläche liegen, also keine kurzen oder Obertasten dabei vorkommen. D. ließ selbst ein Instrument nach seiner Erfindung bauen und producirte es 1835 in Berlin öffentlich in einem Concerte. Natürlich macht diese Einrichtung der Klaviatur auch eine ganz andere als die bisher gewöhnliche Fingersetzung nothwendig, und das ist ihrer allgemeinen Verbreitung und Einführung hindernd in den Weg getreten; zudem scheint sie auch nicht die Vortheile der Erleichterung des Spiels zu gewähren, welche der Erfinder sich anfänglich selbst davon versprach.

Drese, Adam, Componist aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., zuletzt Kapellmeister zu Arnstadt im Fürstenthum Schwarzburg, wurde in seiner Jugend von dem Herzog von Weimar, Wilhelm IV., nach Warschau zu dem berühmten Kapellmeister Marco Sacchi geschickt, um unter dessen Leitung die Composition zu studiren. Nach seiner Zurückkunft von da ward er Kapellmeister in Weimar, dann 1672 unter Herzog Bernhard auch noch Kammersekretär und Stadt- u. Amtsschulze zu Jena. Nach dem Tode des Herzogs verlor er seine Stellen und der Mangel an Beschäftigung brachte ihn zum Studium der Schriften des Theologen Spener, die ihn, den vorher großen Lebemann, beinahe zum Pietisten umgewandelt hätten, wäre er nicht gerade zu dieser Zeit nach Arnstadt berufen und zu neuer musikalischer Thätigkeit veranlaßt worden. Er starb zu Arnstadt im J. 1718, eine große Menge von Kirchen- und Kammermusiken, auch Opern hinterlassend, von denen allen aber nicht einmal die Titel sich erhalten haben. Nur das weiß man von ihm, daß er eine besondere Gewandtheit in der Behandlung der Recitative hatte, und daß er 1657 die Melodieen zu Neumark's „patriotischem Lustwalde,“ auch zu mehreren Liedern von Büttner, und zu den noch bekannten Kirchengesängen: „Jesu, ruf' mich von der Welt,“ und „Seelenbräutigam,“ „Jesu, Gottes Lamm,“ von denen er zugleich auch der Dichter sein soll, componirt hat. Mattheson schreibt ihm auch eine Abhandlung von der Composition zu, und dann existirt noch von ihm eine 1772 zu Jena gedruckte Sammlung von Allemanden, Couranten, Sarabanden, Balletten, Intraden und Arien.

Digitized by Google

Drese, Johann Samuel, ein jüngerer Verwandter und Schüler des Vorhergehenden, war zuerst Hoforganist zu Jena, und dann seit 1683 Capellmeister des Herzogs von Weimar, als welcher er am 1. Dezember 1716 im 72. Jahre seines Lebens starb. Er war ein fleißiger Componist, doch ist ebenfalls von seinem Werken Nichts auf unsere Zeit gekommen. — Sein Sohn, Johann Wilhelm D., ein nicht minder fruchtbarer und zu seiner Zeit sehr beliebter Componist starb zu Erfurt 1745 als Herzogl. Weimar'scher Vice-Kapellmeister.

Dreslerus, Gallus, ein Magister und fleißiger Kirchencomponist des 16. Jahrh., geboren zu Nebra in Thüringen, war um 1558 Cantor zu Magdeburg und alsdann von 1566 an Diakonus an der Nikolaikirche in Zerbst. Sein Todesjahr kann nicht angegeben werden. Er schrieb viele (gegen 250) vier- und noch mehrstimmige geistliche Cantionen, welche zu Magdeburg und Wittenberg in verschiedenen Ausgaben erschienen, und dann eine Sammlung vier- und fünfstimmiger „auserlesener deutscher Lieder," Nürnberg, 1575 und Magdeburg 1570; außerdem ist noch ein kleines theoretisches Werk von ihm vorhanden, das den Titel führt: „Elementa Musicae practicae in usum Scholae Magdeburgensis, Magdeburg 1571."

Dreßler, Ernst Christoph, einer der angenehmsten und beliebtesten Sänger des vorigen Jahrh., geb. zu Greußen in Schwarzburg-Sondershausen 1734, wo er auch den ersten Unterricht in der Tonkunst erhielt, frequentirte von 1751 an die Universitäten Halle, Jena und Leipzig, und bildete sich an letzterm Orte besonders in den Jahren 1754—56 zu einem vortrefflichen Sänger und Violinspieler. Darauf ging er nach Baireuth, um den Unterricht der berühmten Sängerin Turcotti zu genießen, wurde in die dasige Kapelle aufgenommen und kurz darauf auch zum Kammersekretär ernannt. Nach dem Tode des Markgrafen trat er 1763 als Sekretär und Kammermusikus in Herzogl. Sachsen-Gothaische Dienste, nahm aber schon 1766 wieder seinen Abschied und ging nach Wetzlar, wo er im nächstfolgenden Jahre als Sekretär und Kapelldirector des Fürsten von Fürstenberg angestellt ward. 1771, als dieser Fürst nach Böhmen ging, und D. demselben nicht dahin folgen mochte, ging er nach Wien, privatisirte hier einige Jahre, in welcher Zeit er sich auch vor dem Kaiser hören ließ und kam endlich im J. 1775 als Hofopernsänger nach Kassel, wo er am 6. April 1779 starb. Er war ein gründlich und vielseitig gebildeter Musiker und die Schriften, die er über Gegenstände der Kunst herausgab, gehören unstreitig zu den besseren ihrer Art, welche die Literatur des vorigen Jahrh. aufzuweisen hat. Es sind: „Fragmente einiger Gedanken des musikalischen Zuschauers, die bessere Aufnahme der Musik in Deutschland betreffend," Gotha 1764; „Gedanken über die Vorstellung der Alceste," Erfurt und Leipzig 1774; „Theaterschule für die Deutschen, das ernsthafte Singschauspiel betreffend," Hannover 1777; dann hat er auch mehrere einzelne Lieder und größere Liedersammlungen componirt.

Dreßler, Raphael, starb zu Mainz am 12. Februar 1835, nachdem er erst das Jahr vorher nach einem vierzehnjährigen Aufenthalt in England nach Deutschland zurückgekehrt war und zu Mainz sich mit seiner Familie häuslich niedergelassen hatte. Ehe er nach England ging, stand er als erster Flötist in der Königl. Kapelle zu Hannover. Ort und Jahr seiner Geburt, wie auch nähere Umstände aus seinem Leben sind nicht zu ermitteln gewesen. Als Virtuos auf der Flöte behauptete D.

als Jüngling schon einen hohen Rang und sein Ruhm nahm zu, jemehr seine eigentliche Bildung im Mannesalter an Gründlichkeit und Vielseitigkeit gewann. Er schrieb gegen 100 Werke für Flöte allein und mit Begleitung anderer Instrumente, davon sind ungefähr 60 bis 70 gedruckt, die meist sehr angenehm und dankbar sind.

Dretzel, Cornelius Heinrich, geschickter Orgelspieler, geb. zu Nürnberg im Anfange des 18. Jahrh., war zuerst an der Aegidienkirche, dann an der Lorenzkirche und endlich an der Sebalduskirche seiner Vaterstadt angestellt. Gestorben ist er im J. 1773. Einige Compositionen von ihm sind zu Nürnberg erschienen.

Dretzel, Valentin, zu Anfang des 17. Jahrh. Organist an der Lorenzkirche in Nürnberg, hat eine Sammlung drei- bis achtstimmiger Motetten unter dem Titel: „Sextulum musicale ex sacris flosculis contextum," Nürnberg 1621, herausgegeben. — Sein Sohn, Wolfgang D., geb. zu Nürnberg im J. 1630, war ein geschickter Lautenist und starb in genannter Stadt im J. 1660.

Drewis, F. G., ein deutscher Musikdilettant, der noch im J. 1812 am Leben war, hat 1797 in Halle ein Werkchen herausgegeben: „Freundschaftliche Briefe über die Theorie der Tonkunst und Composition," dem u. A. Gerber recht viel Gutes nachsagt, wenn er auch nicht verschweigt, daß es nicht mit gar großer Tiefe seine Gegenstände behandelt.

Dreyer, Johann, ein auch als Musikus nicht unberühmter Geistlicher zu Salzburg, starb daselbst am 6. October 1667. Von seinen Werken ist keins bis auf unsere Zeit gekommen.

Dreyer, Johann Conrad, geb. zu Braunschweig im J. 1672, gest. zu Lüneburg 1745 als Cantor und Musikdirector am dortigen Michaeliskloster. Sein Vater, ein armer Schuhmacher, hielt ihn frühzeitig zur Musik an und der Cantor Günther an der Martinsschule zu Braunschweig war sein erster Lehrer im Gesange. 1688 ging er auf gut Glück nach Blankenburg, und da er hier sein Unterkommen nicht fand, nach Clausthal, von wo er aber schon nach einem kümmerlich durchlebten halben Jahre wieder nach Braunschweig zurückkehrte. Hier wurde er beim Martinschore angestellt und erhielt beim Kapellmeister Theile Unterricht in der Composition. Seine schöne Tenorstimme ward Ursache, daß er sich dem Theater widmete, welches er 1700 zu Hamburg zum ersten Male betrat, wo ihn selbst Mattheson als empfehlenswerthen Sänger kennen lernte. 1709 ward er Musikdirector des Hamburger Theaters, welchem aber 1713 die Pest ein Ende machte. Hierauf verschaffte er sich eine Zeit lang als Lehrer in der Musik seinen Unterhalt, bis er auf mehrseitige Empfehlung 1714 nach Lüneburg als Cantor berufen wurde. Hier wirkte er unablässig bis an seinen Tod zur Hebung der Musikzustände und zur Verfeinerung des Geschmackes durch Hebung der Kirchenmusik-Aufführung, durch Errichtung eines ordentlichen Orchesters u. s. w. In der Composition hat er nichts Bedeutendes geleistet.

Dreyer, Johann Melchior, geb. um 1765 zu Ellwangen und gest. in dieser Stadt zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts als Domorganist, war ein fruchtbarer Kirchencomponist und sind von ihm gedruckt: 28 Vespern und 24 kurze Hymnen, eine Masse Landmessen, Tantum ergo's, Offertorien, Orgelsonaten u. s. w.

Dreyschock, Alexander, einer der ausgezeichnetsten Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit, geb. am 15. October 1818 zu Zack in Böhmen; von Tomaschek in Prag

gebildet, trat er im J. 1838 seine erste Kunstreise durch Deutschland an und errang seitdem auch in Frankreich, England, Holland, Ungarn und in neuester Zeit in Dänemark und Schweden glänzende Erfolge. Er besitzt eine immense Bravour und seine Fertigkeit in der linken Hand, sowie in Octaven-, Sexten- und Terzen-Passagen als seiner Specialität, ist wahrhaft staunenerregend. Seine Compositionen sind zahlreich und gehören der bessern Salon-Richtung an; besonders ausgezeichnet sind darunter einige der „Rhapsodieen." — D. lebt zumeist in Prag und beschäftigt sich viel mit der Ausbildung talentvoller Clavierschüler.

Dreyschock, Raimund, Bruder des Vorhergehenden, geb. den 20. August 1824 zu Zack in Böhmen, bildete sich unter Pixis in Prag zum trefflichen Violinspieler und machte auch als solcher in Gesellschaft seines Bruders mehrere erfolgreiche Kunstreisen. Seit 1850 ist er in Leipzig als zweiter Concertmeister und Lehrer am Conservatorium angestellt.

Dreyßig, Anton, geb. zu Oberleutensdorf in Böhmen im J. 1776, kam schon als zehnjähriger Knabe nach Dresden und machte bei Franz Hurka und Arnest seine musikalischen Studien; später wurde er auch des Letztern Nachfolger als Hoforganist. Gestorben ist er am 28. Januar 1815. Ein besonderes Verdienst hat er sich durch die Stiftung einer nach dem Muster der Zelter'schen in Berlin eingerichteten Singacademie erworben, die jetzt noch in Dresden in gutem Bestehen ist und vom Hoforganisten Johann Schneider geleitet wird.

Drieberg, Friedrich von, Königl. Preußischer Kammerherr, geb. zu Charlottenburg im J. 1785, hatte es sich von jeher zur Hauptaufgabe gemacht, die griechische Musik zu Ehren zu bringen, deren Systeme aus dem Dunkel hervorzuziehen und sie überhaupt für die Modernität als nutzbar und passend darzustellen. Als Erstlingsfrucht seiner derartigen Bemühungen gab er im J. 1818 die „mathematische Intervallenlehre der Griechen" heraus (welche das Jahr vorher in der Leipziger allg. mus. Zeitung Nr. 51 schon auszugsweise angezeigt war), und das Werk machte trotz seines geringen Umfanges und der vielen sonderbaren, nur oberflächlich begründeten Ansichten großes Aufsehen. Kurz darauf erschien seine „Arithmetik der Griechen" und 1819 (bei Cnobloch in Leipzig) sein Hauptwerk „Aufschlüsse über die Musik der Griechen;" als Vervollständigung desselben gab er in den Jahren 1820 und 1821 bei Trautwein in Berlin die „musikalische Wissenschaft der Griechen" und „die praktische Musik der Griechen" heraus. 1822 folgten die „pneumatischen Erfindungen der Griechen" und 1825 die Aufsätze „über die Stimmung der griechischen Instrumente" und „über das Monochord," welche sich in der Zeitschrift „Cäcilia" befinden, und denen zufolge Chladni als Gegner D's auftrat, in einer Abhandlung in derselben Zeitschrift (B. d. 5, pag. 279 ff.) „über die Nachtheile der Stimmung in ganz reinen Quarten und Quinten, nebst noch einigen, die ältere und neuere Musik betreffenden Bemerkungen." Vorher schon hatte Perne viele von Irrthümern und Uebereiltheiten D's. aufgedeckt und als er im J. 1835 sein letztes größeres Werk „Wörterbuch der griechischen Musik ꝛc.," Berlin, Schlesinger, herausgab, hatte man aufgehört auf seine Ansichten zu schwören und der Nimbus, der ihn als Autorität umgab, war gewichen. — Noch ist zu bemerken, daß D. bei Spontini die Composition studirt hat und auch mit den Opern „Don Cocagno" und „der Sänger und der Schneider"

Digitized by Google

aufgetreten ist, von denen die letztere einigen Erfolg hatte; auch soll er eine Oper „Alfons von Castilien" geschrieben haben, in der er die musikalischen Grundsätze der Griechen auf die neue Musik anwendete.

Driflöte, eine Orgelstimme, deren Pfeifen dreiseitig sind und an jeder Seite einen Aufschnitt haben. In neuerer Zeit verfertigte sie der Orgelbauer Schulze aus dem Schwarzburgischen, zu Stimmen von sehr enger Mensur; er bezweckte damit eine leichtere Intonation, leichtere und sichere Ansprache der Pfeifen, indem er so eine breitere Wand zu einem längeren Aufschnitt erhielt.

Dritta, dasselbe, was Dostra, (s. d.).

Drittheilston nennen einige Theoristen das aus der Diesis und dem syntonischen Komma bestehende Intervall, welches als Differenz erscheint, zwischen der reinen Oktave und derjenigen, die durch die Addition von vier kleinen Terzen entsteht, und grade um diesen Drittheilston größer ist als jene reine Oktave in dem Verhältnisse 2 : 1. Die mathematische Größe oder das Verhältniß dieses Drittheilstones ist 648 : 625; wenn man nämlich vier kleine Terzen zusammensetzt, so erscheint das Verhältniß 1296 : 625, um diesen Drittheilston zu groß, denn nur erst alsdann, wenn derselbe von jenem Verhältniß abgezogen wird, zeigt sich die Oktave in ihrem reinen Verhältnisse. Addirt man zu der Diesis noch das syntonische Komma, so erhält man dasselbe Verhältniß, weil jene als der Unterschied zwischen dem großen und kleinen halben Ton, und dieses zusammengenommen grade so viel ausmachen, als der Werth des sogenannten Drittheilstons beträgt.

Drobisch, Carl Ludwig, ein fruchtbarer und nicht unverdienstlicher Kirchencomponist der neueren Zeit, geb. zu Leipzig am 24. December 1803 und gest. den 20. August 1854 als Musikdirector an der evangelischen Kirche in Augsburg. In seiner frühesten Jugend zeigte er wenig Lust zur Musik und erst auf der Fürstenschule zu Grimma erwachte in ihm die Neigung zur Kunst in solcher Stärke, daß er ihr alle freien Stunden widmete und es, ohne irgend welche theoretische und praktische Unterweisung durch Selbststudium dahin brachte, zuerst kleinere Werke und dann auch eine Cantate und Operette zu componiren. Als er im J. 1821 die Universität Leipzig bezog, nahm er den ersten systematischen Unterricht in der Harmonielehre und dem Contrapunkt beim Organisten an der Peterskirche, Dröbs; viele Motetten, Cantaten, die er unter des Letztern Leitung componirte, wurden in den Leipziger Kirchen aufgeführt. Das erste große Werk, welches er vor die Oeffentlichkeit brachte, war das Oratorium „Bonifacius," welches im J. 1826 im Gewandhaus-Concerte zu Leipzig aufgeführt wurde, aber keinen Beifall hatte. Im Winter des Jahres 1826 kam er, nach einer Reise durch das übrige Deutschland und Oberitalien, nach München, und es gefiel ihn hier so gut, daß er, einige längere Reisen nach dem nördlichen Deutschland und nach Ungarn abgerechnet, bis zum J. 1837 fortwährend seinen Aufenthalt daselbst nahm. In genanntem Jahre erhielt er die Stelle als Musikdirector an der evangelischen Kirche zu Ausburg, welche er auch bis zu seinem Tode inne hatte. (Ueber 100 größere und kleinere Kirchensachen, darunter u. A. eine große Messe in E-dur, Motetten, 2 deutsche Messen, 3 Requiem, 3 Litaneien, 6 Landmessen, 6 Gradualen, 6 Offertorien gedruckt sind).

Dröbs, Johann Andreas, geb. 1784 in der Nähe von Erfurt, erhielt seinen

ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, welcher Schullehrer war und bildete sich nachher in Erfurt, wo er das Gymnasium besuchte, meist durch Selbststudium weiter. 1808 kam er nach Leipzig und 1810 wurde er daselbst als Organist an der Peterskirche angestellt, in welchem Amte er bis zu seinem Tode, den 4. Mai 1825, verblieb. Er hat manches recht Tüchtige für Orgel und Klavier componirt.

Droite, (spr. Droat), im Französischen dasselbe, was Destra, (s. d.).

Dromal, Jean, Cantor in der Kirche des heil. Kreuzes zu Lüttich, lebte im 17. Jahrh. Man kennt von ihm das Werk: Convivium musicum, in quo binis, ternis, quaternis, quinis et senis vocibus, nec non et instrumentis recolitur, cum basso continuo, Antwerpen 1641.

Dropa, Matthias, ein guter Orgelbauer, zu Anfang des 18. Jahrh. in Lüneburg lebend, von dem besonders die Orgeln in der Johannis- und Michaeliskirche genannter Stadt gerühmt werden.

Drouet, (spr. Drueh), Louis François Philippe, einer der ausgezeichnetsten Flöten-Virtuosen, die es je gegeben, geb. zu Amsterdam im J. 1793. Sein Vater (nach Einigen ein Barbier) führte ihn als viertehalbjährigen Knaben auf einen Markt, um ihm Spielzeug zu kaufen und der Kleine bemerkte auch eine kleine Flöte, die er sich vom Vater erbat und auch erhielt. Durch sich selbst lernte er auf diesem Instrumente in kurzer Zeit Melodien spielen, und nach sechsmonatlichem ordentlichen Unterrichte konnte er schon mit einem Concerte von Devienne öffentlich auftreten. Im Alter von 7 Jahren ließ er sich in Paris im Conservatorium und bald darauf im Saale der großen Oper hören. Nachdem er mit seinem Vater mehrere Kunstreisen gemacht hatte, wurde er im J. 1808 am Hofe Ludwig XVIII. als erster Solo-Flötist angestellt; 1811 erhielt er dieselbe Stelle bei Napoleon, der ihn mit Auszeichnungen und Geschenken aller Art überhäufte, und nach der Rückkehr der Bourbonen wurde er erster Flötist an der Privat-Kammer-Musik des Königs und auch von diesem decorirt. Von 1817 an datiren seine großen Kunstreisen über ganz Europa, auf denen er Ruhm und Reichthümer in Menge sammelte und die mit zeitweiligen Unterbrechungen bis zu Ende der dreißiger Jahre dauerten. Inzwischen hatte er auch mehrere Stellen, z. B. die eines General - Directors am San Carlo-Theater in Neapel und die eines ersten Flötisten bei der Kammermusik des Königs der Niederlande, sowie die eines Theaterkapellmeisters im Haag. Ungefähr in der Mitte der dreißiger Jahre wurde D. Hofkapellmeister in Coburg, als welcher er wohl in diesem Augenblicke nicht mehr functionirt; auch wissen wir nicht, ob er überhaupt noch in genannter Stadt lebt. Es ist vielleicht nicht uninteressant für Manche zu erfahren, daß D. der musikalische Secretär der Prinzessin Pauline, Schwester des Kaisers Napoleon, und der Königin Hortense gewesen ist, d. h. daß er die Melodien, welche ihm diese Damen zu irgend einer Romanze vorträllerten, aufschrieb, mit der Begleitung versah, u. s. w. Auf diese Art ist auch u. A. das bekannte: Partant pour la Syrie (von der Königin Hortense) componirt worden. — Was nun D's. Spiel betrifft, so zeichnete es sich besonders durch eine glänzende Fertigkeit aus, und namentlich besaß er eine enorme Stärke in der sogenannten Doppelzunge; dabei war aber sein Ton etwas dünn und mitunter sogar scharf. Seine Flötencompositionen (etwa 150 Werke, als:

Etüden, Concerte, Variationen, Fantasien, Rondos, Duos, Trios u. s. w.) sind brillant und dankbar, aber ohne alle künstlerische Bedeutsamkeit.

Droz, Henri Louis Jacquet, Sohn des berühmten Mechanikers Pierre Jacquet D., wurde geb. zu La-Chaux-de-Fond am 13. Octbr. 1755, und kam in seinem 22. Jahre mit mehreren von ihm erfundenen mechanischen Werken nach Paris, unter denen sich ein Automat befand, welches ein Mädchen vorstellte, das verschiedene Stücke auf dem Klavier spielte, athmete, den Noten auf dem Blatte mit Augen und Kopf folgte, nach geendigtem Spiele aufstand und die Gesellschaft begrüßte. — D. starb in Neapel am 18. November 1791.

Druckventil, Versicherungsventil, ist in der Orgel ein solches Ventil, welches durch den Druck der Luft geöffnet und geschlossen wird, z. B. das Saugventil.

Druckwerk ist eine Art des Regierwerks in der Orgel, vermöge dessen die Cancellen-Ventile aufgezogen werden.

Drückel und **Drücker**, s. Krücke und Stecher.

Druiden hießen die Priester und Sänger der Kelten des alten Gallien und Britanien, welche wie die Barden in Deutschland und die Skalden in Skandinavien die Volks- und Kriegsgesänge vortrugen und neben ihren priesterlichen Geschäften auch die Heilkunde, Astrologie und Astronomie u. s. w. übten; sie waren also die Gelehrten, Philosophen und Künstler ihres Volkes. Zu Cäsar's Zeit bildeten sie einen geschlossenen Stand, doch keine erbliche Kaste; von Kriegsdienst und Abgaben befreit, verzweigten sie sich in mehrere Grade mit einem Ober-Druiden an der Spitze. Mit der Eroberung Galliens durch die Römer hörte ihr politischer Einfluß, unter Kaiser Claudius ihr Götter- und Opferdienst auf.

Druschetzky oder **Druzechi,** Georg, war in den achtziger Jahren des vorigen Jahrh. oberösterreichischer Landschaftspauker zu Linz, kam aber 1786 nach Preßburg in die Dienste des Grafen Graealcowicz. Hier componirte er die Ballette: „Andromeda und Perseus" und „Inkla und Yariko," auch eine Schlachtsinfonie für zwei Orchester. 1792 machte er einen Ausflug nach Wien, kehrte aber bald wieder nach Preßburg zurück und entfaltete im Componiren eine erhöhte Thätigkeit. Namentlich setzte er viele Stücke für Militärmusik, die zu ihrer Zeit sehr beliebt waren, und hin und wieder finden sich von ihm im Manuscript Concerte für Violine, sowie auch für einzelne Blasinstrumente. Das Geburts- und Todesjahr dieses Mannes, der als einer der fertigsten Paukenschläger seiner Zeit geschildert wird, ist nicht ermittelt worden.

Dubourg, Matthew, Sohn des berühmten Tanzmeisters Isaac, wurde geboren zu London im J. 1703, und war einer der größten englischen Violinspieler. Schon als elfjähriger Knabe erregte er durch sein Spiel Erstaunen und als im J. 1714 Geminiani nach London kam, ertheilte dieser dem Knaben noch fernern Unterricht. Nach Couffer's Tode erhielt er im J. 1728 dessen Kapellmeisterstelle in Dublin, 1735 wurde er Kammermusikus beim Prinzen von Wales und verließ bis zu seinem Tode, welcher im J. 1767 erfolgte, England nicht wieder. Burney erzählt über D. folgende Anekdote: In der Cadenz einer Arie mit obligater Violine hatte sich D. einst in entlegene, weitschichtige Modulationen verirrt, und als er endlich nach ziemlich

langer Zeit in den Schlußtriller fiel, rief ihm Händel, der das Orchester dirigirte, mit lautschallender, im ganzen Schauspielhause vernehmbarer Stimme zu: „Willkommen zu Hause, Herr Dubourg!" — Von seinen Compositionen, die in vielen Solos und Concerten und in Irland geschriebenen Gelegenheitsstücken bestanden haben sollen, ist nichts in den Druck gekommen; wahrscheinlich ist auch keine Abschrift mehr vorhanden, daher man Werth oder Unwerth der Sachen nicht prüfen kann. — Schließlich noch die Bemerkung, daß D. in dem Violinisten Clegg einen ausgezeichneten, ihn noch übertreffenden Schüler erzog.

Duc, (spr. Dück), Philippe de, ein belgischer Componist in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., der sich aber in Italien fixirt zu haben scheint. Unter seinem Namen sind in Venedig in den Jahren 1570, 1586 und 1591 verschiedene Sammlungen Madrigalen zu 4, 5 und 6 Stimmen herausgekommen.

Duchamp, (spr. Düschang), Marie Catharina Césarina, geb. zu Paris den 14. Mai 1789, trat im J. XIII. der französischen Republik in die Gesangsklasse von Plantade am Pariser Conservatorium und wurde 1807 Schülerin Garat's. Sie hatte eine sehr schöne und vortrefflich gebildete Contr'altstimme und glänzte vorzüglich in den Concerten der Jahre 1813—17; eine immer mehr zunehmende Taubheit aber zwang sie, vom öffentlichen Schauplatz abzutreten, doch gab sie noch einige Jahre lang Gesangunterricht. Sie hat auch einige Romanzen mit Klavierbegleitung componirt und herausgegeben.

Ducis, Benedictus, ein Componist des 16. Jahrhunderts, auch öfter bloß Benedictus genannt. Nach der Meinung Féti's ist es derselbe, den Gesner, Gerber, Walther u. A. Dux nennen, oder dessen Burney unter dem Namen Benedictus von Appenzell gedenkt. Eben solche Ungewißheit herrscht über sein eigentliches Vaterland; Kiesewetter hält ihn für einen Deutschen, dessen eigentlicher Name „Herzog" gewesen sei (wonach denn Dux, Ducis eine bloße Lateinisirung wäre); daß er aus Appenzell stammen solle, entnehmen Einige aus der Burney'schen obenerwähnten Citirung einiger seiner Arbeiten, (vorausgesetzt, daß Ducis und Benedictus von Appenzell eine und dieselbe Person sind); Viele meinen auch, und unter diesen Fétis, daß er ein Niederländer gewesen sei und seinen Flamländischen Namen „Hertochs" (was dasselbe wie unser deutsches „Herzog" bedeutet) latinisirt und nach dem Gebrauche der alten niederländischen Componisten im Genitiv (daher Ducis, von Dux) gesetzt habe. Doch alle Conjecturen über Namen und Vaterland des D. bei Seite gesetzt, so ist doch gewiß, daß er in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gelebt hat und eine der ersten Stellen unter den Componisten seiner Zeit einnimmt. Ob er ein Schüler Josquin's gewesen sei, ist nicht ausgemacht; Einige wollen es daraus schließen, daß D. einen Trauergesang auf den Tod Josquin's verfaßt hat. Mehrere seiner Arbeiten, z. B.: eine Messe, vierstimmige Chansons, eine Motette u. s. w. befinden sich im Manuscript auf der Bibliothek in Cambrai; dann sind welche in den von Susato in Antwerpen in den Jahren 1545 und 1546 publicirten Sammlungen enthalten und endlich sind 1539 in Ulm „Harmonien über alle Oden des Horaz für 3 und 4 Stimmen" herausgekommen, die seinen Namen tragen. Sachen mit dem Namen Benedicts von Appenzell befinden sich in der Sammlung: Lib. I. Ecclesiarum Cantionum quatuor vocum, vulgo Moteta vocant, tam ex veteri, quam novo

Digitized by Google

Testamento, ab optimis quibusque hujus aetatis Musicis compositarum, Antwerpen 1853, (dies ist eben die Sammlung, auf die Burney hindeutet), und dann auch in Salblinger's Concentus, Augsburg 1545.

Ducka, s. Duda.

Ductus circumcurrens, s. Agoge.

Ductus rectus, s. Agoge.

Ductus reversus, s. Agoge.

Duda, auch Dudka, Ducka, Dudotka, oder Schweran, deutsch Rohrpfeife, ist ein uraltes russisches Blasinstrument, das wie die Doppelflöte der alten Griechen und Römer aus zwei Rohrpfeifen, gewöhnlich von verschiedener Größe besteht, die vermittels eines einzigen Mundstücks intonirt werden. Jede dieser zwei Pfeifen hat drei Tonlöcher für diejenige Hand, mit welcher sie traktirt wird. Vor Alters wurde dies Instrument besonders von den Landleuten in Rußland sehr geliebt und geübt; jetzt wird es auch bei ihnen nur noch sehr selten angetroffen, am häufigsten noch in Hoch-Rußland, in Sibirien und in anderen wenig cultivirten Gegenden.

Dudelsack, s. Sackpfeife.

Dudey, der alte Name einer Art Sackpfeife, (s. d.)

Dülken, Johann Ludwig, geb. am 5. August 1761 zu Amsterdam, wo sein Vater, Johann Daniel, ein geborener Hesse, als Klavierfabrikant sich etablirt hatte. Bei diesem erlernte er auch die Kunst des Klavierbaues und wurde nach und nach in derselben ein weitberühmter Meister. Im J. 1781 ging er nach München, wo ihn der Churfürst zum Hof-Instrumentenmacher ernannte. — Seine Frau, eine Tochter des berühmten Oboisten Lebrun war in ihren jüngern Jahren eine hochberühmte Klavierspielerin und zugleich Lehrerin ihrer drei Töchter, von denen die beiden ältesten ebenfalls als Klavierspielerinnen glänzten (s. Bohrer), die jüngste aber, Violande D., sich vorzugsweise der Gesangskunst widmete. Sie ist im J. 1810 zu München geboren und auf dem pariser Conservatorium gebildet; 1833 und 1834 war sie in Basel als Concertsängerin engagirt und nach dieser Zeit lebte sie wieder bei ihren Eltern in München und es ist seitdem weiter nichts von ihr bekannt geworden.

Dürrner, J., in Baiern geboren, ein Schüler Friedrich Schneider's in Dessau, seit einer Reihe von Jahren in Edinburg als Musiklehrer lebend, hat sich durch gelungene Lieder-Compositionen (namentlich für Männerstimmen) bekannt und beliebt gemacht.

Duett, ital. Duetto und franz. Duo, ist ein Tonstück, welches von zwei obligaten Singstimmen oder Instrumenten ausgeführt wird. Das Wort obligat deutet schon an, daß die beiden Stimmen gleiche Rechte als Hauptstimmen haben müssen, und daß zweistimmige Sätze, die in bloß homophonen Terzen- und Sextenverhältnissen sich bewegen und bei denen die eine Stimme als bloß begleitend, ausfüllend und unterstützend auftritt, nicht eigentlich den Namen Duett verdienen, wenngleich auch innerhalb concertirend oder obligat gehaltener größerer Sätze solche einfache Bicinien (Zweistimmigkeiten) als Abwechslung wohl vorkommen können. Hier wollen wir gleich einschalten, daß das Duett für Instrumente (gleiche oder verschiedene), welches zumeist in der Form der Sonate auftritt und daher mit Doppelsonate ziemlich identisch ist, von dem Duett für Singstimmen (ebenfalls gleiche oder verschiedene) durch

den für ersteres gebrauchten Ausdruck „Duo" unterschieden wird. — Das Gesangduett in der bestehenden Form ist aus dem Arien-Styl entstanden und hat sich in eben so viel Hauptformen ausgebildet (s. Arie). Der wesentliche Unterschied liegt bloß in der Verbindung zweier Gesangsstimmen, die sich nach dem poetischen Gehalte des Textes, theils einzeln, theils gleichzeitig in cantablen Tongängen und harmonischen Verbindungen ergießen. Sind die Gesangsstimmen concertirend behandelt, d. h. wechseln die Stimmen ihre declamatorischen Cantilenen und melismatischen Tonverbindungen gegenseitig aus, so müssen nothwendig beide Stimmen durch eine homogene Gemüthsregung afficirt sein; wollte man verschiedene Empfindungen durch gleiche und ähnliche Formen ausdrücken, so würde alle Charakteristik geopfert werden. Sollen daher zwei Stimmen, die durch verschiedenartige Gemüthsbewegungen afficirt sind, zu gleicher Zeit neben einander auftreten, so müssen sie in eignen Tonreihen und Rhythmen auftreten, welche sich aber in der Harmonie, als ihrem gemeinsamen Mittelpunkte, vereinigen. Das Duett existirt als reines Vocal-Stück, kann aber auch durch eine Instrumental-Begleitung unterstützt und gehoben werden. Historisch betrachtet ward das Duett (wohl zu unterscheiden von dem viel ältern blos zweistimmigen Satze) zuerst von Paolo Quagliati (1600) in den Kirchenmusiken und in der Oper zu Rom eingeführt, bedeutend vervollkommnet durch Landi in seinem Drama „Il santo Alessio" (1634) und später besonders durch Piccini bis zu seiner jetzigen Gestalt ausgebildet. — Das Instrumental-Duett (Duo) kann, obgleich ihm die specielle Bestimmtheit des Wortausdruckes fehlt, dieselben ästhetisch-physiologischen Forderungen erfüllen, wie das Vocal-Duett.

Due volte (ital.), zwei Mal, ist dasselbe wie Bis (s. d.)

Dufay oder **Du Fay**, (spr. Dufeh), Guillaume oder Guilelmus und Guglielmo, ein berühmter Contrapunktist zu Ende des 14. Jahrhunderts, ja der älteste eigentliche Contrapunktist und Tonsetzer, den bis auf Fétis, Baini und Kiesewetter die bessern musikalischen Geschichtsforscher allein anzugeben wußten. Er war von 1380 an Sänger in der päbstlichen Päbstl. Kapelle zu Rom und starb hochgeachtet in genannter Stadt im J. 1432. Lange Zeit hielt man ihn für einen Franzosen, bis Fétis ausgemittelt hat, daß er ein Niederländer und zwar zu Chimay im Hennegau geboren sei (etwa um 1350 oder 1355). Er gehörte mit seinen Zeitgenossen Eloy, Brasart, Faugues und Binchois zu denjenigen, welche in ihren Werken schon eine vollkommen ausgebildete Contrapunktik und selbst schon manche jener „Künste" des Contrapunkts zeigen, die man bisher immer dem beträchtlich späteren Ockenheim als Erfinder zuzuschreiben, oder doch aus dessen Epoche zu datiren gewohnt war. (S. Kiesewetter in seiner „Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik," wo Specielleres über die ganze Epoche des D. und auch Einiges aus Messen desselben, die im Besitz der päbstlichen Kapelle sind, sich befindet.)

Dugazon, (spr. Dügasong), Louise Rosalie Lefèvre, geb. zu Berlin im J. 1753, kam im Alter von 8 Jahren nach Paris und debütirte im J. 1767 als Tänzerin an der Comédie-Italienne (wie damals die Opéra-comique hieß). Nachher aber entdeckte man ein nicht unbedeutendes Singtalent bei ihr und ließ sie als Sängerin auftreten (im J. 1774). Trotz ihrer nicht sehr schönen Stimme und der geringen Unterweisung, die sie im Singen erhalten hatte, enthusiasmirte sie doch das Pu-

blikum durch die Grazie und naturwahre Empfindung ihres Vortrags und ihrer Darstellung. Später ging sie zu dem Fach der sogenannten „Mütter" über, zog sich im J. 1792 von der Bühne zurück, erschien aber wieder auf derselben im J. 1795 und entzückte noch das Publikum bis zum J. 1806, wo sie sich definitiv dem Theater entzog. Gestorben ist die vortreffliche Künstlerin den 22. September 1821.

Dugazon, Gustave, Sohn der Vorhergehenden, geb. zu Paris im J. 1782, trat in's Conservatorium dieser Stadt und studirte bei Berton Harmonielehre und später bei Gossec Composition. 1806 erhielt er den zweiten großen Preis für Composition und gab Musikunterricht. Seine erste Arbeit für die Bühne war ein Ballet, „Noëmi" betitelt; 1812 wurde seine dreiaktige Oper: „Marguerite et Waldemar" aufgeführt, und dieser folgten: „la Noce Eccossaise" (1814), und „le Chevalier d'Industrie" (1818 in Gemeinschaft mit Pradher componirt), aber keine dieser Opern machte Glück. Außerdem componirte er noch die Musik zu den Balletten: „les fiancées de Caserte," „Alfred-le-Grand" (mit theilweiser Benutzung der Musik des Grafen von Gallenberg) und „Aline" (in Gemeinschaft mit Berton). Außerdem hat man noch von D. Klaviersachen, Tänze, Duos für verschiedene Instrumente, Romanzen u. s. w. Gestorben ist er zu Paris am Ende des Jahres 1826.

Duguet, (spr. Dügheh), Abbé, als Musikmeister an der Kirche Saint-Germain-l'Auxerrois im J. 1767 und dann im J. 1780 in gleicher Eigenschaft an der Notre-Dame-Kirche angestellt, hat viele Messen und Motetten componirt, die als Manuscript in der Bibliothek der letztgenannten Kirche sich befinden. Ferner soll er auch „Pensées sur les spectacles" herausgegeben haben, von denen uns aber Nichts bekannt ist.

Duiflöte, s. Doppelflöte.

Dulcan, s. Dulcian.

Dulcefloit, Dulceflüt, s. Dolzflöte.

Dulceon, s. Dulcian.

Dulcian, Dulcan, Dulceon, Dulcina, Dulciana, Dulzain, Dulcinus, Dulcino, Dulcin, Dolce suono, Dulcisonans, Portenen, Portunen und in englischen Orgeln Korthol, ist eine Orgelstimme, die dem veralteten sanften Baßinstrument Dolcino oder Dulcino, aus dem später das Fagott hervorging, ähnlich klingen soll. Sie ist nicht mehr sehr häufig im Gebrauch und war eine gedeckte Zungenstimme, in deren hölzernen, eng mensurirten Körpern eine dünne und ziemlich lange Röhre steckte, durch die der Ton fortgepflanzt wurde. Die Zungen waren schwach und schmal, die Rinnen ziemlich tief und gut gefüttert und 2" unter der Verspundung der Pfeifenmündung befand sich auf jeder Seite der Pfeife ein rundes 1" weites Schalloch. — Das Dulcian darf nicht mit dem Dolcian (s. d.) verwechselt werden.

Dulcian-Regal, eine Orgelstimme, welche sanfter als das gewöhnliche Regal (s. d.) klang und vom Orgelbauer Schnetzler, der noch 1760 zu London lebte, erfunden worden war.

Dulcino, s. Dulcian.

Dulcino, (spr. Dultschino), Giovanni Battista, ein ital. Componist zu An-

fang des 17. Jahrhunderts, hat in Venedig 1609 herausgegeben: „Cantiones sacrae octo vocibus una cum litaniis Beatae Mariae Virginis et Magnificat cum Basso continuo.“

Dulcken, Louise, geborene David, Schwester des Leipziger Concertmeisters gleiches Namens, geb. zu Hamburg den 29. März 1811, eine vortreffliche Klavierspielerin und als solche Schülerin von Schwenke und später von Grund, welcher Letztere sie bis zu ihrer Verheirathung unterrichtete. In ihrem 10. Jahre schon ließ sie sich in ihrer Vaterstadt öffentlich hören, 1823 spielte sie mit großem Beifall in Berlin und 1825 war sie mit ihrem Bruder Ferdinand in Leipzig, von wo aus sie auch noch mehrere andere größere Städte Deutschlands besuchte. Im J. 1828 ging sie nach England und wurde in London Pianistin der Herzogin von Kent und später der Königin Victoria, die sie noch als Kronprinzessin unterrichtet hatte. Von England aus machte sie größere Reisen, namentlich nach Rußland und den Niederlanden, und feierte überall Triumphe. Gestorben ist die talentvolle Frau den 12. April 1850.

Dulich, Philipp, geb. zu Chemnitz im J. 1563, war Professor der Musik am ehemaligen Pädagogium zu Stettin und starb daselbst im J. 1631. Von seinen Zeitgenossen wird er als verdienstvoller Tonkünstler und Tongelehrter gerühmt. Von seinen Werken sind gedruckt: „Novum opus musicum duarum partium continens dicta insignora ex evangeliis dierum dominicalium et festorum totius anni desumpta et quinarum vocum concentu exornata, etc.“ Leipzig 1609; Centuriae VI. octonum et septennum vocum harmonias sacras laudibus sanctae triados consecratas contin., 8 Thle. Stettin 1607, 1610 u. 1612.

Dulon, (spr. Dülong), Friedrich Ludwig, der bekannte und berühmte blinde Flötenspieler, geb. zu Oranienburg an der Havel (Andere schreiben Havelberg in der Priegnitz) den 14. August 1769, verlor gleich in der ersten Woche seines Lebens sein Augenlicht durch die Ungeschicklichkeit eines Arztes. Sein erster Lehrer war sein Vater, ein Accisebeamter, der ziemlich gut Flöte blies, und als er um seinen Posten kam, seine meiste Zeit darauf verwandte, den kleinen Blinden im Flöteblasen zu unterrichten, wozu derselbe viel Lust und Geschicklichkeit zeigte. In seinem 13. Jahre war D. so weit, daß er sich an den vorzüglichsten Orten Deutschlands mit größtem Beifall konnte hören lassen. Auch auf dem Klaviere besaß er schon damals eine nicht gewöhnliche Fertigkeit und konnte z. B. Seb. Bach's Fugen rein und ohne Anstoß vortragen. Natürlich setzte dies eine ungewöhnliche Kraft des Gedächtnisses voraus und dies hatte sich auch in der That bei ihm in so hohem Maße entwickelt, daß er z. B. ein ihm noch ganz unbekanntes Flöten-Concert in Zeit von wenigen Stunden auswendig zu lernen vermochte, und zwar für immer, so daß er als Mann von ungefähr 40 Jahren mehr als drittehalb hundert Concerte inne hatte, deren Verzeichniß er denn auch genau kannte, so daß man ihm nur die Nummer eines derselben anzugeben brauchte, im Fall man es hören wollte. Zu componiren hatte er schon in seinem 9. Jahre angefangen, nachdem er vom Organisten Angerstein in Stendal Compositions-Unterricht erhalten hatte. Von genannter Stadt aus trat er im J. 1783 an der Hand seines Vaters und ersten Lehrers seine Wanderungen an, die sich ziemlich über ganz Europa erstreckten. 1795 kam er nach Petersburg und wurde das Jahr darauf als kaiserlicher Kammermusikus angestellt; 1798 besuchte er Deutschland wie-

der und gab in den bedeutendsten Städten Concerte. Damals war seine Schwester seine Begleiterin; seinen Vater hatte er früher durch den Tod verloren. Er selbst starb in Würzburg am 7. Juli 1826 und hat neben Compositionen — Duo's für Flöte und Violine, Capricen für eine oder zwei Flöten, Flötenduo's, Concerte u. s. w. — auch seine Lebensbeschreibung hinterlassen, die Wieland unter dem Titel: „Dulon's, des blinden Flötenspielers Leben und Meinungen von ihm selbst bearbeitet," Zürich 1807—1808, 2 Bde. herausgegeben hat.

Dulzain, s. Dulcian.

Dulzflöte, s. Dolzflöte.

Dumonchau, (spr. Dümongschoh), Charles François, geb. den 11. April 1775, hatte bei seinem Vater den ersten musikalischen und namentlich Violoncello-Unterricht, nachher gab ihm Berg (Vater des Conrad Berg, s. d.) Stunden in der Harmonielehre und ein gewisser Baumayer auf dem Klavier. Auf letzterm Instrument, welches bei ihm das Violoncello verdrängte, brachte er es bald zu einer nicht gewöhnlichen Fertigkeit. Die Kriegsunruhen führten in seine Studien eine Unterbrechung ein und er nahm sie erst wieder auf, als ihn eine Anstellung bei dem Kriegsfuhrwesen nach Paris gebracht hatte. Hier trat er in's Conservatorium, verließ aber dasselbe nach einiger Zeit und nahm bei Wölfl Unterricht. Nach 1805 ging er wieder nach Straßburg zurück, 1809 etablirte er sich in Lyon als Musiklehrer und starb daselbst den 21. December 1820. Seine Compositionen, Sonaten für Klavier allein, und für Klavier und Violine oder Flöte, Trio's, Klavierconcerte, Fantasieen, Variationen u. s. w., sind gefällig, aber ohne tiefere Bedeutung. Im J. 1805 hat er auch eine komische Oper „l'Officier Cosaque" aufführen lassen, die einigen Erfolg hatte. —Sein jüngerer Bruder, Silvain D., war ebenfalls Musiker, und zwar vorzugsweise Klavier- und Violoncellspieler, hat auch Mehreres componirt und herausgegeben. Seine Frau, Antoinette Sophie D., eine geborene Malade, war eine vortreffliche Harfenspielerin, welche am 13. April 1833 im 44. Jahre ihres Lebens gestorben ist.

Dumont, (spr. Dümong), Henri, geb. bei Lüttich im J. 1610, lernte in genannter Stadt Musik und namentlich Orgelspielen, wurde aber zur weitern Ausbildung von seinen Eltern nach Paris geschickt. Hier wurde er im J. 1639 Organist an St. Paul und einige Zeit darauf, nachdem der König mit Befriedigung einige seiner Compositionen gehört hatte, einer von dessen Kapellmeistern. In dieser Eigenschaft verblieb er bis zum Jahre 1674, wo er seinen Abschied forderte und auch erhielt, und gestorben ist er im J. 1684, nachdem er bis zu seinem Ende, also 45 Jahre, seine Organistenstelle an St. Paul innebehalten hatte. Man hat von ihm 5 Messen, 2 Sammlungen Cantica sacra zu 2, 3, 4 und 5 Stimmen mit Instrumentalbegleitung, Motetten, Orgelstücke u. s. w.

Dunecken, eine veraltete Orgelstimme, die nach Prätorius in der Danziger Marienorgel sich befand.

Duni, Egidio Romoaldo, einer der vorzüglichsten italienischen Operncomponisten des vorigen Jahrh., geb. den 9. Februar 1709 zu Matera bei Otranto im Königreich Neapel, wo sein Vater Kapellmeister war. Im Alter von 9 Jahren wurde er nach Neapel in's Conservatorium Dei Poveri di Giesù Christo gethan, wo er

unter Durante die Composition studirte. Nach Beendigung seiner Studien ging er 1735 nach Rom und schrieb dort die Oper „Nerone“, mit welcher er den Pergolese besiegte, dessen „Olimpiade“ keinen Erfolg hatte, während der „Nerone“ wie die Italiener sagen „alle stelle“ ging. Doch war D. bescheiden genug, sich seines Triumphes nicht zu überheben und laut die Superiorität Pergolese's zu proclamiren. Im Auftrage eines Cardinals reis'te er darauf in Geschäften, die nicht bekannt geworden sind, nach Wien und hatte auch hier Gelegenheit, sich als Componist bekannt zu machen. Nach Neapel zurückgekehrt, wurde er Kapellmeister an der Kirche St. Nicolas de Bari und schrieb mehrere Opern, z. B. „Catone in Utica“ und „Artaserse.“ Nach einem kürzern Aufenthalte in Venedig und Paris war er 1744 auch in London, blieb aber nicht lange daselbst, da seine angegriffene Gesundheit ihn nöthigte, zu dem berühmten Arzte Boerhave nach Holland zu gehen, der ihn auch ziemlich curirte. Als er aber nach seinem Vaterlande zurückreis'te, wurde er in der Nähe von Mailand von Räubern angefallen und der Schreck darüber wirkte so nachtheilig auf seine kaum wiederhergestellte Gesundheit, daß er sich bis zu seinem Tode nie völlig wieder erholte. In Genua, wo er die Oper „Tordinona“ mit vielem Succeß aufgeführt hatte, lernte ihn der Infant von Parma, Don Philipp, kennen und nahm ihn mit an seinen Hof, damit er seine Tochter Isabella in der Musik unterrichte. Dieser Hof war fast ganz französisch und D. machte hier seinen ersten Versuch mit der Composition eines französischen Libretto's, (der „Ninette à la cour“ von Favart), der so gut gelang, daß man ihm von Paris aus den „Peintre amoureux“ und „La Chercheuse d'Esprit“ zur Composition einschickte. Im J. 1757 begab er sich selber nach Paris und schrieb noch 18 französische Opern, bis er den 11. Juni 1775 an einem bösartigen Fieber daselbst starb. — Außer den schon erwähnten sind noch folgende Opern von ihm anzuführen: Bajazet, Ciro, Ipermnestra, Demofonte, Alessandro, Adriano, Didone, Demetrio, Olimpiade, le Docteur Sangrado, la Veuve indécise, la Fille mal gardée, Nina et Lindor, l'Ile des fous, Mazet, le Retour au village, la Plaideuse et le procès, le Milicien, les Chasseurs et la Laitière, la Rendez-vous, l'École de la jeunesse, la Fée Urgèle, la Clochette, les Moissonneurs, les Sabots, Thémire.

Dunkel, Franz, Violinspieler und Componist, geb. 1769 zu Dresden, wo er auch 1788 als Kammermusikus angestellt wurde. Seinen ersten Unterricht hatte er von seinem Vater, ebenfalls Mitglied der Dresdner Kapelle, und später vom Musikdirector Weinlig, unter dessen Leitung er u. A. die Cantaten „der Frühling,“ „das Lob Gottes,“ „das Lob der Tonkunst“ componirte. Ferner hat man von ihm das Oratorium „die Engel beim Kreuze Jesu,“ die Musik zum Schauspiel „Kein Faustrecht mehr“ (1798 in Weimar aufgeführt), Sinfonieen, Trios, Quartette, Quintette, Concerte für Violine und Violoncell, Arien, Lieder, Ballette u. s. w.

Dunstable oder **Dunstaple**, (spr. Dönstebbl), John, geb. um 1400 in einem schottischen Flecken (nach Anderen in der Nähe von Bedford in England) gleichen Namens, wird von den Musikschriftstellern des 15. und 16. Jahrh. neben Dufay und Binchois als Urheber wichtiger Verbesserungen in Bezug auf die Harmonie und Notirung genannt. Tinctoris schreibt ihm sogar die Erfindung des Contrapunktes zu, ein Irrthum, den neuere Forschungen hinlänglich dargethan haben. Er starb im J.

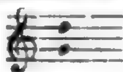
Digitized by Google

1458 und wurde in der Kirche zu Walbrook beigesetzt, wo eine Grabschrift ihn als Mathematiker, Astronom und Musiker rühmt. Gaffori theilt in seiner „Practica musicae“ ein „Veni sancte Spiritus“ als Probe von D.'s Compositionen mit, welches ihn aber, wenn man nach diesem einen Stücke gehen kann, als dem Dufay und Binchois sehr untergeordnet erscheinen läßt. Gaffori und noch Andere führen ihn auch als musikalischen Schriftsteller an, doch ist von seinen Traktaten keine Spur mehr vorhanden. Uebrigens ist D. derselbe, den der Fürstabt Gerbert Dunstavus nennt.

Dunstan, der Heilige, Erzbischof zu Canterbury, als welcher er im J. 988 gestorben ist, war ein für seine Zeit sehr kenntnißreicher und talentvoller Mann, über dessen musikalisches Wirken aber noch gar viele Mährchen im Umlauf sind. So soll er z. B. die mehrstimmige Musik in England eingeführt, selber Orgeln und Harfen gebauet, Glocken gegossen, Kirchengesänge componirt haben u. s. w. — Aus seinem verlässigsten Biographen, dem Benedictinermönch Osbert oder Osbern (um 1020), geht hervor, daß seine musikalischen Bestrebungen nur in dem Spiele mehrerer Instrumente und dem Aufzeichnen einiger Antiphonieen, damit diese nicht vergessen würden, bestanden haben.

Duo, s. Duett.

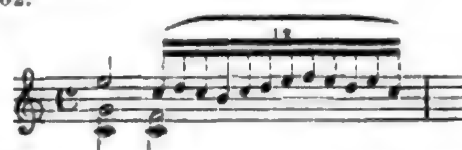
Duodecime, ein Intervall von 12 diatonischen Tonstufen, also die von einem angenommenen Grundton um eine Octave in die Höhe gedrückte Quinte. So ist z. E.



die einfache Quinte,

aber die Duodecime. Faktisch sind Quinte und Duodecime in harmonischer Beziehung ganz gleich, nur im doppelten Contrapunkte findet ein wenigstens formeller Unterschied statt, weil im doppelten Contrapunkte der Duodecime das zur Octave, Septime u. s. w. wird, was im Contrapunkte der Quinte zum Unisonus, zur Secunde, Terz u. s. w. sich gestaltet. — Als Name eines Orgelregisters bezeichnet das Wort Duodecima oder Duodez eine jetzt ziemlich veraltete Quintenstimme, die um eine Octave höher stand, als die gewöhnliche Quinte.

Duodecimöle, eine aus 12 Noten von gleichem Werthe bestehende Figur, die entweder als eine Combinirung von 4 Triolen oder 2 Sextolen angesehen und demgemäß accentuirt wird, oder nur als eine Verzierungsfigur erscheint, deren 12 Noten nur die Geltung von 8 Noten haben. In dem Satz



kann die zwölftheilige Figur entweder so ausgeführt werden, daß von je drei Noten

die erste einen kleinen Accent erhält, oder so, daß der Accent auf die erste und siebente Note gelegt wird. Er kann aber auch in der Art vorgetragen werden, daß in der Duodecimole der Accent nur auf der ersten Note ruht und die übrigen in der Zeitdauer der darunter liegenden halben Note gerade aufgehen. Es kommt auch z. B. in Stücken langsamen Tempo's zuweilen vor, daß eine Duodecimole sogar innerhalb der Dauer eines einzigen Viertels ausgeführt werden muß; in diesem Falle thut man jedoch besser, sie in Zweiunddreißigtheilen oder gar Vierundsechzigtheilen zu schreiben. In neuester Zeit macht man sich's aber sogar noch bequemer und schreibt die D. nur mit einem Querbalken (als Achtelnoten), macht aber, um den Charakter einer bloßen Fioritur oder Verzierung besser anzudeuten, nur die erste der zwölf Noten in gewöhnlicher Größe, während die elf andern mit kleineren Köpfen versehen werden. Der größeren Deutlichkeit wegen thut man jedoch auch hier gut, die Ziffer 12 über der Figur nicht fehlen zu lassen.

Duodrama, s. Melodrama.

Duparc, (spr. Düpark), Elisabeth, eine französische Sängerin, welche lange in Italien sang und dort unter dem Namen „la Francesina" (die Französin) bekannt war. Im J. 1736 begab sie sich nach London und feierte namentlich in Händel's Opern Triumphe; später verließ sie aber das Theater und sang von 1745 an ausschließlich in Händel's Oratorien.

Dupierge, (spr. Düpjersch'), Felix Tiburce August, geb. zu Courbevoye bei Paris den 11. April 1784, war im Violinspielen und in der Composition ein Schüler seines Vaters, und wurde im Orchester der Opéra-comique angestellt, wo er bis 1815 blieb und sich dann in Rouen fixirte. Außer einer Violinschule sind von ihm Duo's für zwei Violinen, Violin-Concerte, Sonaten für Klavier und Violine gedruckt, denen Gutes nachgesagt wird.

Dupla sesquialtera ist der Name einer Terzstimme, die in alten Orgeln häufig disponirt wurde, jetzt aber gar nicht mehr vorkommt.

Duplicatio, Verdopplung, kommt nur in Betracht von Kirchengesängen vor und bedeutet hier eine Manier, welche in der Verdoppelung der vorletzten Note des Gesanges besteht, im Falle nämlich diese höher liegt, als die Schlußnote selbst; übrigens wird auch wohl die Verdoppelung der Intervalle (s. Verdoppelung) Duplicatio genannt.

Duport. Dieses Namens hat es zwei Brüder gegeben, welche Beide hochberühmte Violoncell-Virtuosen waren. 1) Jean Pierre D., geb. zu Paris den 27. November 1741, war ein Schüler Bertaud's und ließ sich im J. 1761 im Concert spirituel zum ersten Male mit größtem Beifall hören. Darauf war er bis 1769 beim Prinzen von Conti angestellt und machte dann eine Reise nach England. Zwei Jahre darauf ging er nach Spanien und 1773 erhielt er einen Ruf an den Berliner Hof, den er auch nicht wieder verließ und wo er in der Folge als Surintendant der Kammermusik und Lehrmeister des Königs Friedrich Wilhelm II. die größte Auszeichnung genoß. Gestorben ist er zu Berlin den 31. December 1818. Sein Ton soll von wundervoller Schönheit und Noblesse, seine Fertigkeit ungemein (für seine Zeit natürlich) und sein Vortrag voll Kraft und Bedeutsamkeit gewesen sein. Von Compositionen für sein Instrument sind Doppel-Sonaten, Doppel-Variationen, Duo's und Concerte gedruckt. 2) Jean Louis D., geb. zu Paris den 4. October 1749,

hatte erst die Violine zu seinem Instrument gewählt, ging aber dann, angeregt durch die Erfolge seines Bruders, zum Violoncello über und wurde dessen Schüler. Nachdem er in Frankreich und England sich schon einen berühmten Namen erworben hatte, ging er im J. 1789 zu seinem Bruder nach Berlin und wurde neben diesem in der Kapelle angestellt. Im J. 1806 war er wieder in Paris, konnte aber lange Zeit, trotz des Enthusiasmus, den er in Concerten erregte, keine Anstellung finden, bis ihn der Ex-König von Spanien, Carl IV., der zu Marseille residirte, in seine Dienste nahm. Hier blieb er bis 1812, wo Carl IV. nach Rom ging, kam wieder nach Paris zurück und wurde 1813 bei der Kammermusik der Kaiserin Marie Louise, dann als Solo-Violoncellist in der Kapelle des Kaisers und endlich als Professor im Conservatorium angestellt. Nach der Rückkehr der Bourbonen wurde D. bei der Kammermusik des Königs placirt und lebte noch bis zum 7. September 1819. — In Fertigkeit und Schönheit des Tones stand er seinem ältern Bruder nicht nach; Manche wollen ihn sogar in der Eleganz und dem tiefen Gefühl des Vortrags noch über den Jean Pierre stellen. — Gedruckt sind von ihm Concerte, Sonaten, Duo's, Variationen für Violoncello, Nocturnen für Violoncello und Harfe (in Gemeinschaft mit Bochsa componirt), Variationen für Violoncello und Violine (mit Giarnovichi zusammen componirt) u. s. w.

Duprez, (spr. Düpreh), Gilbert, der berühmte Tenorist, geb. zu Paris den 6. December 1806. Sein Vater, ein Kaufmann von beschränktem Vermögen und Vater von eilf Kindern konnte dem Knaben nur eine mangelhafte Erziehung geben, und so kam es auch, daß Gilbert den ersten Musikunterricht von einem Dilettanten, einem Hausfreunde der Familie, mehr als Nebensache erhielt. Dennoch sang er schon im 9. Jahre die schwierigsten Stücke vom Blatte. Mit dem 10. Jahre kam er ins Conservatorium der Musik, um 1817 in die Musikschule des berühmten Choron, ohne daß jedoch seine Stimme viel versprochen hätte; Choron selbst meinte, Duprez werde zwar kein großer Sänger, aber jedenfalls ein großer Musiker werden. Einer Liebschaft wegen entfernte ihn seine Familie von Paris und schickte ihn 1825 nach Italien; aber schon nach 6 Monaten kehrte D. von Mailand, wo er sich den Zutritt auf der Bühne nicht hatte verschaffen können, nach Paris zurück und nahm hier am Theater Odéon ein bescheidenes Engagement an; der Beifall, den er fand, war jedoch sehr mäßig. Bald nach seiner 1827 erfolgten Verheirathung mit Demoiselle Duperron, Sängerin an demselben Kunstinstitut, wurde letzteres wegen finanzieller Verlegenheiten des Eigenthümers geschlossen und die beiden jungen Eheleute sahen sich ohne Anstellung. Beide gingen daher 1828 nach Italien und nachdem sie hier und da an kleineren Orten aufgetreten, wurde D. zum Carneval 1829 in Venedig und im Frühling desselben Jahres in Mailand angestellt; allein das an Rubini gewöhnte Publikum zischte ihn aus. Dies war der Wendepunkt seiner Künstlerlaufbahn — bis dahin hatte er unter vielen Kämpfen und Beschwerden gestrebt und gerungen und von nun an erntete er die Früchte. In Turin, wohin er zunächst von Mailand ging, fand er eine ausgezeichnete Aufnahme, und es begann damit für ihn eine ununterbrochene Reihe von Triumphen, die er namentlich in der ernsten Oper feierte. Als Mitglied der Lanari'schen Gesellschaft, zu welcher u. A. auch die Ungher und Coselli gehörten, betrat er die Bühne von Lucca, Florenz, Triest, Siena, Bologna; 1834 kam

Digitized by Google

er auch nach Rom und Neapel — überall erregte er Enthusiasmus. In der letzten Stadt trat das Ehepaar Duprez auch in ein näheres Verhältniß mit der Malibran. 1836 kehrten sie nach Frankreich zurück und nach einem nochmaligen, durch Geschäftsverhältnisse gebotenen, jedoch nur kurzen Aufenthalt in Italien, wurde D. an der pariser großen Oper angestellt und trat hier im April 1837 zum ersten Male als Arnold in Rossini's Wilhelm Tell auf. Der Erfolg war ungeheuer und es galt diese Rolle allgemein für seine beste. Derselbe oder vielmehr immer gesteigerte Beifall ist dem Künstler seitdem in allen Partien zu Theil geworden, und D. war, bis er vor mehreren Jahren die Bühne verließ, anerkanntermaßen die Hauptstütze der großen Oper. Seine Stimme war außerordentlich mächtig (Manche werfen ihm vor, daß er ihr bisweilen zu freien Lauf ließ und dadurch in's Uebertreiben fiel); sie reichte vom e der kleinen Octave bis zum zweigestrichenen c als Brustton und bis zum e als Falset. D. war durch und durch dramatischer Sänger — Ausdruck, Reinheit der Intonation, Portamento, vollendete Declamation, besonders auch im Recitativ — dazu ein höchst gebildeter und feiner Geschmack, die sorgsamste Schattirung in allen Nüancen des Vortrags, die Leichtigkeit, mit der er von der Brust- zur Kopfstimme überging und von dieser in jene zurückkehrte, — alle diese Eigenschaften erhoben ihn zu einem Sänger ersten Ranges. Da man früher, vor seiner Reise nach Italien, in Frankreich diese Vorzüge gar nicht an ihm wahrgenommen hatte, so ist anzunehmen, daß er in Italien anhaltende und gute Gesangsstudien gemacht haben muß und daß die Zeit selbst seine Stimme zu ihrer natürlichen Reife und Entwickelung gebracht hat. Augenblicklich beschäftigt sich D. in Paris viel mit Gesangsunterricht und hat auch u. A. seine Tochter gebildet, die als eins der besten Mitglieder an der Opéra-comique gerühmt wird.

Dupuis, (spr. Düpüih), Thomas Saunders, Doctor der Musik, geb. zu London im J. 1733, kam als Knabe in die königl. Kapelle und erhielt den ersten musikalischen Unterricht von Gates; nachher wurde er Schüler von Travers. Als im J. 1779 Dr. Boyce starb, wurde D. dessen Nachfolger als Organist und Compositeur der Kapelle; gestorben ist er am 17. Juni 1796. Von seinen Compositionen sind Sonaten und Concerte für Klavier, Orgelstücke und einige Lieder und Gesänge gedruckt; außerdem kennt man von ihm noch Hymnen und Anthems, die er für die königl. Kapelle geschrieben hat.

Dupuy oder **Du Puy,** (spr. Düpüih), Jean Baptiste Edouard Louis Camille, geb. im J. 1773 in dem Dorfe Corselles bei Neufchatel, wo sein Vater Vorsteher der Bergwerke war. Dieser schickte ihn im Alter von 4 Jahren nach Genf, wo er unter Aufsicht seines Onkels bis zu seinem 13. Jahre gut erzogen wurde. Darauf ging er nach Paris und erhielt von Chabran Violin- und von Dussek Klavier-Unterricht. Seine Fortschritte waren so schnell und bedeutend, daß er schon in seinem 16. Jahre als Concertmeister bei dem Prinzen Heinrich von Preußen in Rheinsberg angestellt wurde. In Berlin, wohin er den Prinzen begleitete, nahm er bei dem berühmten Fasch Unterricht in der Harmonie und Composition. Nachdem er 4 Jahre bei dem Prinzen in Diensten gestanden hatte, machte er mehrere Reisen und besuchte einen Theil von Deutschland und Polen, wo er überall mit Beifall Concerte gab. 1793 kam er zum ersten Male nach Schweden, ließ sich in Stockholm bei Hofe und in

Digitized by Google

anderen öffentlichen Concerten hören und machte so guten Eindruck, daß er bald darauf als zweiter Concertmeister in der königl. Kapelle und einige Jahre später zugleich als Sänger bei der Oper angestellt wurde. In Schweden blieb er nur bis zum J. 1799 und wandte sich dann nach Kopenhagen, wo er ebenfalls als Concertmeister und Sänger angestellt wurde. Als die Engländer die bekannte Expedition unter Nelson gegen Kopenhagen ausführten, trat D. 1801 in ein zur Vertheidigung der Hauptstadt organisirtes Freicorps, blieb auch bei demselben während des Bombardements im J. 1807 und wurde wegen seiner mehrere Male bewiesenen Einsicht und Tapferkeit zum Lieutenant befördert. Seine musikalischen Dienstpflichten versäumte er aber während dieser militärischen Carriere durchaus nicht. 1809 verließ er Kopenhagen, ging nach Paris und hielt sich bis 1810 daselbst auf; dann ging er wieder nach Schweden, lebte theils in Schonen und theils in Stockholm und wurde 1812 als Königl. Hofkapellmeister, Sänger und Professor angestellt. Am 3. April des Jahres 1822 starb er ganz plötzlich am Schlagfluß. — Eben so wie als höchst angenehmen Sänger und Violinspieler rühmt man ihn als tüchtigen Orchesteranführer und gefälligen Componisten. Seine Opern: „Une folie," „Félicie" und „Biörn Jaresida" (eine schwedische Nationaloper, deren Aufführung er aber nicht mehr erlebte) haben vielen Beifall gefunden, und eben so sind seine Compositionen zur Begräbnißfeier Carls XIII. und seiner Gemahlin sehr geschätzt. Gedruckt sind außerdem von seinen Sachen: Violin-Duos, eine Polonaise für Violine, Tänze, Märsche für Militärmusik, ein Flötenconcert, mehrstimmige Gesänge.

Dur, (vom lat. durus. hart) ist ein Ausdruck, welcher zur Bezeichnung desjenigen unserer Tongeschlechter, gebraucht wird, welches als charakteristisches Hauptkennzeichen die große Terz hat. Ueber die Bedeutung des Wortes Durus in der alten Solmisation s. Alphabet.

Duran, Dominicus Marcus, geb. zu Alconetar in der spanischen Provinz Estremadura um die Mitte des 16. Jahrh., ist der Verfasser der Traktate über den Cantus planus: „Lux bella del Canto Llano" und „Comento sobre la lux bella," welche zu Toledo im J. 1590 erschienen. Nach Einiger Versicherung soll auch eine zweite Auflage dieser Schriften im J. 1598 zu Salamanka herausgekommen sein.

Durand, (spr. Dürang), oder **Duranowski,** August Friedrich, ein berühmter Violinvirtuos, geb. um das J. 1770 in Warschau, wo sein Vater als Musiker in den Diensten des letzten Königs von Polen stand. Von diesem seinem Vater hatte er auch den ersten Violin- und musikalischen Unterricht, bis ihn im J. 1787 ein polnischer Edelmann mit nach Paris nahm, wo er sich unter Viotti weiter bildete. In den Jahren 1794 und 1795 bereiste er als Virtuos Deutschland und Italien und erntete überall, wo er sich hören ließ, Beifall und Bewunderung. Ungefähr um's J. 1800 trat er in die französische Armee, machte mehrere Feldzüge mit, widmete sich aber später wieder der Kunst und hielt sich in der Zeit von 1810—1814 kürzere oder längere Zeit in Leipzig, Prag, Dresden, Cassel, Warschau, Frankfurt a./M. und Straßburg auf. In letzterer Stadt wurde er im J. 1814 als erster Violinist am Concert- und Theaterorchester angestellt; im J. 1834 befand er sich noch daselbst und machte auch noch von Zeit zu Zeit Kunstreisen nach Frankreich und Deutschland. —

D. war ohne Zweifel ein Geigentalent ersten Ranges, hätte aber noch mehr leisten können, wenn seine Ausdauer und sein Fleiß seinem Genie gleichgekommen, und wenn sein Leben ein weniger unstätes gewesen wäre. Als Componist für sein Instrument war er nur sehr mittelmäßig und die Fantasien, Potpourri's, Variationen, Capricen, Concerte u. s. w., die von ihm erschienen sind, haben auf den Namen eigentlicher Kunstwerke fast gar keinen Anspruch.

Durante, Francesco, einer der größten Kirchencomponisten aller Zeiten und nebst Leonardo Leo der Stifter der berühmten sogenannten neapolitanischen Schule, zugleich auch einer der bedeutendsten Tonlehrer, die je gelebt haben, geb. zu Neapel im J. 1693. Seine erste musikalische Bildung erhielt er in seiner Vaterstadt in dem Conservatorium St. Onofrio, wo er besonders Alessandro Scarlatti's Unterricht genoß. Später zog ihn der Ruf Pasquino's und Pittone's nach Rom, und er studirte 5 Jahre lang bei dem Erstern die Kunst des Gesanges und bei dem Letztern den Contrapunkt. Nach Neapel zurückgekehrt (gegen 1718) ward er Kapellmeister am Conservatorium dei Poveri di Giesù Christo und blieb in dieser Stellung bis zum J. 1740, wo der Cardinal Spinelli, Erzbischof von Neapel, die Anstalt aufhob. Einige erzählen, daß D. in der Zeit von 1740—43 in Deutschland gereist sei, was aber nicht hinlänglich erwiesen ist; 1743 aber, als durch Leo's Ableben die Kapellmeisterstelle am Conservatorium St. Onofrio in Neapel vacant geworden war, erhielt D. dieselbe und stand ihr in allen Ehren bis zu seinem Tode im J. 1755 vor. — Einen glänzendern und stolzern Kreis von Schülern hat Niemand gehabt, als Ducante; denn Meister, wie Pergolese, Duni, Teradeglias, Traëtta, Vinci, Jomelli, Piccini, Sacchini, Paistello und Guglielmi der Aeltere, sind von ihm gebildet worden und machen mit ihm, Leo und Gaëtano Greco jene glanzvolle neapolitanische Schule aus, welche während des 18. Jahrh. dem musikalischen Europa Gesetze vorgeschrieben hat. — Von D's. Werken (bloß aus Stücken für Kirche und Kammer bestehend, denn für das Theater hat er nichts geschrieben) besitzt die Bibliothek des pariser Conservatoriums wohl die vollständigste Sammlung, die es giebt, und zwar hat sie diese der Gefälligkeit eines neapolitanischen Dilettanten, Namens Selvaggi, zu verdanken, der seit 1797 ungefähr sich in Frankreich niedergelassen hatte und eine Menge der trefflichsten Originalwerke italienischer Meister, namentlich Durante's und Palestrina's besaß. Ein Verzeichniß der erwähnten Sammlung befindet sich im Jahrg. 1812, pag. 448 der Leipziger allg. mus. Zeitung.

Durastanti, Margherita, eine ihrer Zeit sehr berühmte Sängerin, war 1719 an der italienischen Oper in Dresden und 1720 durch Händel in London engagirt; am letzteren Orte sang sie noch im Jahre 1733, doch hatte ihre Stimme schon sehr abgenommen. Spätere Nachrichten über sie fehlen.

Durchcomponiren ist ein Ausdruck, der nur in Bezug auf die Vocal-Composition vorkommt, und hier bedeutet, daß zu einem Gedichte von mehreren Strophen nicht blos eine Melodie gesetzt worden ist, nach welcher alle Strophen gesungen werden, sondern daß jede Strophe mit einer besondern Melodie versehen ist.

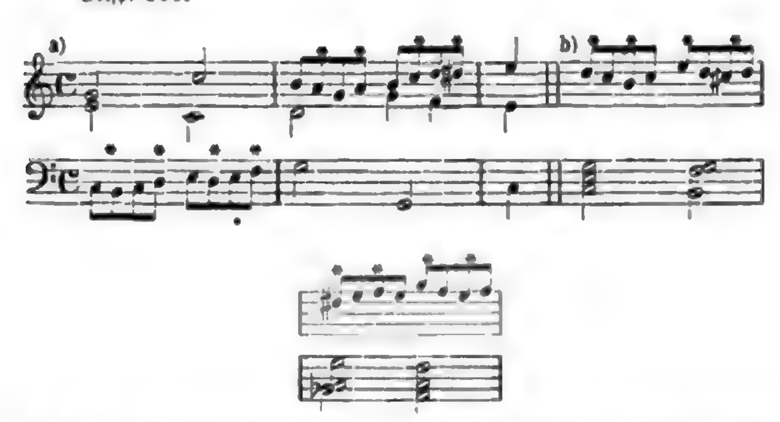
Duret, (spr. Düreh), Anna Cécile Dorlise, Tochter der Schauspielerin und Sängerin Mad. Saint-Aubin, geb. zu Paris im J. 1785, trat in's Conservatorium, wo sie Garat's Unterricht im Singen genoß, und debütirte auf der Opéra-comique

Digitized by Google

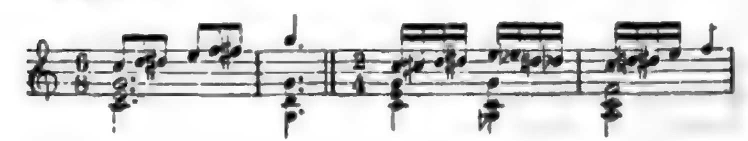
im J. 1805. Man fand zwar ihre Stimme schön, aber ihre ganze musikalische Ausbildung noch zu unvollendet; darum trat sie wieder in's Conservatorium ein und nahm ihre Studien mit Ernst und Eifer wieder auf, bis sie im J. 1808 wieder auf der Bühne erschien und diesmal den glänzendsten Succeß hatte. Sie wurde nun an der Opéra-comique engagirt und war eine der Zierden des genannten Instituts bis 1820, wo sie asthmatische Beschwerden zwangen, sich von der Bühne zurückzuziehen.

Durchführung nennt man im Allgemeinen die Bearbeitung, das Aus- und Fortspinnen eines Hauptgedankens in einem Tonstücke. Im engern Sinne bedeutet D. in der Fuge die Uebertragung des Thema's aus einer Stimme in die andere.

Durchgang, lat. Transitus, franz. Transition (spr. Trangsißjong), ist der Fortschritt eines Haupttons zum andern durch zunächst liegende, nicht zur Grundharmonie gehörende höhere oder tiefere Töne, vermittels welcher jene Haupttöne enger mit einander verbunden und melodisch fließender gemacht werden. Die Töne selbst, vermittels deren die Verknüpfung der Haupttöne geschieht, heißen Durchgangstöne, Durchgangsnoten, durchgehende Töne, Hülfstöne. Fallen sie auf den schlechten Takttheil, so nennt man den Durchgang einen regelmäßigen, (Transitus regularis); fallen sie auf den guten, schweren Takttheil, so heißt der Durchgang ein unregelmäßiger (Transitus irregularis) und die harmoniefremden Noten selbst erhalten dann den Namen Wechselnoten, weil sie mit den harmonischen Hauptnoten gewissermaßen die Stelle gewechselt haben. In dem folgenden Beispiele sind bei a) die mit Sternchen bezeichneten Noten Durchgangs- und bei b) Wechselnoten.

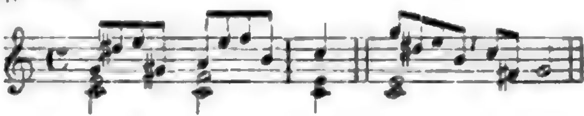
Beisp. 103.

Es können auch zwischen den Hauptnoten mehrere Durchgangstöne eingeschoben werden, z. B.

Beisp. 104.



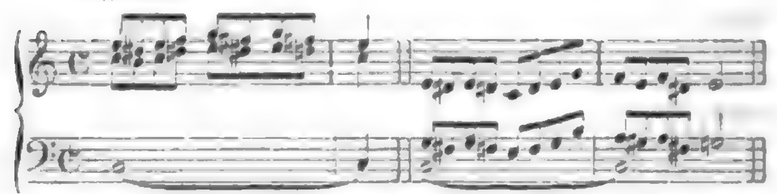
Die Durchgangstöne können ferner auch sprungweise eintreten, d. h., sie brauchen dem Hauptone nicht in dem zunächst liegenden ganzen oder halben Ton nachzufolgen, sondern sie können eine weitere Entfernung von demselben beschreiben, müssen aber stufenweise zu dem nächsten Hauptone übergehen, z. B.

Beisp. 105.



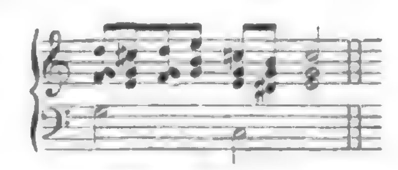
Es können sich ferner auch mehrere Stimmen zu Durchgängen vereinigen, z. B.

Beisp. 106.



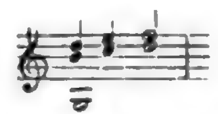
und es können die Durchgangstöne mehrerer Stimmen miteinander die Gestalt eines Akkords annehmen, der dann Durchgangs-Akkord, durchgehender Akkord heißt, z. B.

Beisp. 107.



Manche Theoretiker nennen auch die sogenannten chromatischen Akkorde: den übermäßigen, hartverminderten und doppeltverminderten Dreiklang und den aus den beiden letzteren entstehenden übermäßigen Sextakkord, durchgehende Akkorde. — Zu bemerken ist endlich noch, daß häufig der Fall eintritt, wo Akkorden mit durchgehenden Tönen, wenn man die Tonverbindung nicht berücksichtigt, eine andere Deutung gegeben werden kann; im folgenden Sätzchen

Beisp. 108.



kann z. E. der zweite Akkord als harmonisch selbstständig, als ein Quartsextakkord auf der ersten Stufe in C-dur gedeutet werden und man braucht ihn nicht als bloßen Durchgang vom Dominanten zum Dominantseptimenakkord anzusehen. Diese anscheinend harmonische Selbstständigkeit macht auch, daß man dergleichen Akkorde auch Schein-Akkorde nennt.

Durchgehende Accorde, s. Durchgang.

Durchgehende Ausweichung, s. Modulation.

Durchschlagende oder **durchspielende Zunge**, s. Zunge.

Durchschnittene Noten nennen einige ältere Theoretiker, wie z. B. Türk u. A. die syncopirten Noten. (S. Syncope).

Durchstecher werden diejenigen Orgeltöne genannt, die während des Orgelspielens auf eine unregelmäßige Weise mit ertönen, wenn der Wind entweder zwischen den Schenkeln der Cancellen, oder zwischen den Ventilen oder auch zwischen den Schleifen durchdringt, was vorkommt, wenn die Windlade nicht dicht genug gearbeitet ist, wenn in derselben Wurmlöcher sich befinden, durch die der Wind falsch geleitet wird, wenn sich ein Pfeifenstock wirft, wenn Stöcke und Dämme aus zweierlei Holz gearbeitet sind, von denen die eine Holzart mehr als die andere aufquillt oder zusammentrocknet u. s. w. Schlecht arbeitende Orgelbauer suchen diesen Fehler dadurch zu verstecken, daß sie an der Windlade gewisse Stiche, Ritzen und Einschnitte anbringen, wodurch der durchstechende Wind zertheilt oder vom Pfeifenstocke abgeleitet wird. Diese Hülfsmittel sind unter dem Namen der schwedischen Stiche, Laufgräben, Fliegenschnäpper, Frösche, spanischen Reiter u. s. w. bekannt.

Dur-Tonart, s. Tonart.

Dur-Tonleiter, s. Tonleiter.

Dusanbaß, eine veraltete Orgelstimme, die nach Prätorius zu 16′ in einer Orgel zu Lübeck sich befand. Ihren Charakter hat er nicht angegeben.

Dusch, Alexander von, Großherzogl. Badischer Minister des Hauses und der auswärtigen Angelegenheiten, geb. zu Neustadt an der Haardt (Rheinpfalz) den 27. Januar 1789, ein Musik-Dilettant von nicht gewöhnlicher Begabung und namentlich guter Violoncellospieler. In seinen Jünglingsjahren verkehrte er viel mit Abt Vogler, C. M. v. Weber, Gottfried Weber, (der später sein Schwager wurde), Meyerbeer u. s. w., und ein inniges Freundschaftsband verknüpfte ihn mit dem der Kunst zu früh entrissenen F. E. Fesca, für den er den Text zur Oper „Cantemire" dichtete und dessen liebster Accompagnateur beim Quartettspiel er jahrelang war. Die Kammermusik überhaupt war der Gegenstand seiner leidenschaftlichen Liebe und überall, wo er in verschiedenen Funktionen lebte und wirkte (in Karlsruhe, Zürich, Bern, München, Frankfurt), suchte er dieser edlen Musikgattung förderlich zu werden. Noch ist zu erwähnen, daß D. sogar auch einen Schüler bildete, den in Frankfurt angestellten Cellisten Klüpfel, der ihm seine ganze musikalische Bildung verdankte, und ferner, daß in der Leipz. allgem. mus. Zeitung, in der Cäcilia, dem Stuttgarter Morgenblatt und anderen Organen für Kunst und Wissenschaft sich höchst achtbare Aufsätze aus seiner Feder befinden.

Duscheck oder **Dussek**, Franz, geb. den 8. December 1736 zu Chothiebrad in Böhmen, fand noch als Knabe in dem Grafen von Spork einen Protector und dieser, das große Talent D's. erkennend, schickte ihn später nach Wien zum Hofcomponisten Wagenseil, aus dessen Schule er nach einigen Jahren als kunstgebildeter Pianist und Componist hervorging. In Prag, wo er sich niederließ, gehörte er bis an seinen Tod, der am 12. Februar 1799 erfolgte, zu den gesuchtesten Klavierlehrern und von seinen Schülern sind besonders Wittaseck und Mascheck zu nennen. Von seinen Compositionen sind zwei- und vierhändige Sonaten für Klavier, Variationen und Lieder gedruckt; im Manuscript hat er aber noch Concerte, Sinfonien, Trios und Quartette

Digitized by Google

hinterlassen. — Seine Frau, Josepha, geb. Hambachar, geb. um 1756 zu Prag, war eine gute Klavierspielerin und vortreffliche Sängerin. Für sie schrieb Mozart seine bekannte herrliche Arie mit obligatem Pianoforte. Nach ihres Mannes Tode ging sie nach London, wo sie auch gestorben ist.

Dussek, Johann Joseph, geb. 1739 zu Blazowicz in Böhmen, kam als zehnjähriger Knabe in die Schule seines Oheims Johann Wlachs, wo er seine Schul- und Musikbildung erhielt. In seinem 16. Jahre wurde er Elementarlehrer zu Langenau und nach 3 Jahren Musiklehrer an der öffentlichen Schule zu Chumecz. Durch sein gutes Orgelspiel zog er bald die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich und erhielt demzufolge im J. 1759, also im Alter von zwanzig Jahren die Organisten- und Chordirectorstelle zu Czaslau und versah sein Amt bis 3 Jahre vor seinem Tode, welcher im J. 1811 erfolgte. Er hat auch componirt, aber seine Sachen sind alle Manuscript geblieben; man bemerkt darunter Orgelstücke, Litaneien, Messen, ein Salve regina.

Dussek, Johann Ludwig, Sohn des Vorhergehenden, einer der berühmtesten Pianofortespieler und Componisten für sein Instrument, dessen Sachen noch heute durch ihre schöne Erfindung, ihren Gemüths-Reichthum und ihre geistvolle Behandlung zu interessiren vermögen. Er ist zu Czaslau in Böhmen im J. 1761 den 9. Februar geboren, spielte schon in seinem fünften Jahre Klavier und im neunten Orgel, kam nachher als Chorknabe in ein Kloster zu Iglau, wo er auch beim Chordirector an der Minoritenkirche, Pater Spenar, weitere musikalische Studien machte. Nachdem er zwei Jahre lang in Kuttenberg einen Organistenposten bekleidet und in Prag den philosophischen Cursus durchgemacht hatte, nahm ihn der Graf Männer mit nach den Niederlanden, wo er in Mecheln und Berg-op-Zoom Organistenstellen erhielt und in Amsterdam und im Haag als Klavierspieler reichen Beifall erntete. In letzterer Stadt gab er auch seine ersten Klaviercompositionen, 3 Concerte und 12 Sonaten heraus. Im J. 1783, also in seinem 22. Jahre, ging er, trotz der Triumphe, die er schon gefeiert hatte, doch noch einmal nach Hamburg, um bei Phil. Em. Bach sich Rathschläge zu erholen; das Jahr darauf erregte er in Berlin Sensation durch sein Spiel auf dem Klavier und der Harmonika, welches letztere Instrument er seit einiger Zeit cultivirt hatte. Von Berlin aus ging er nach Petersburg, wo er längere Zeit zu bleiben gedachte, jedoch ein Engagement beim Fürsten Carl von Radziwill annahm und diesem nach Lithauen folgte, wo er bis in's Jahr 1786 blieb. Zu Ende dieses Jahres kam er nach Paris, spielte mit größtem Beifall bei Hofe und begab sich dann nach Italien; 1788 war er wieder in Paris, von wo ihn aber die ausbrechende Revolution nach London trieb. Hier verheirathete er sich und legte mit Corri, seinem Schwiegervater, eine Musikalienhandlung und Notenstecherei an, die aber nicht prosperirten und bald wieder eingehen mußten. Im J. 1800 ging er nach Hamburg (nach der Behauptung Einiger, um vor seinen Gläubigern zu flüchten) und lernte dort eine hochgestellte Dame kennen, mit der er zwei Jahre lang in einem sehr vertrauten Verhältnisse auf einer ihrer Besitzungen an der dänischen Grenze lebte. 1802 machte er eine Reise nach Böhmen, um seinen Vater wiederzusehen, von dem er 25 Jahre getrennt war, und auf der Rückreise wurde er in Magdeburg dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen vorgestellt, der ihn mit sich nach

Digitized by Google

Berlin nahm und sein Schüler wurde. Nach dem Tode des Prinzen im J. 1806 (in dem Treffen bei Saalfeld) trat D. als Hof- und Hausmusiker in die Dienste des Fürsten von Isenburg und begab sich dann im J. 1808 wieder nach Paris, wo er in ein ähnliches Verhältniß beim Fürsten von Talleyrand eintrat. Gestorben ist er im März des J. 1812 zu Saint-Germain en Laye.— Neben seinen großen und allseitig anerkannten Vorzügen als Künstler, besaß er auch noch die eines höchst gemüthlichen, liebenswürdigen und gebildeten Menschen. Sein einziger Fehler, der freilich mehr ihm als Anderen schadete, war ein grenzenloser Leichtsinn und eine unheilbare Sorglosigkeit in allen seinen Geschäften, die ihm oft die ernstesten Verlegenheiten bereiteten. In den letzten Jahren seines Lebens war er unförmlich dick geworden und hatte in Folge dessen die Gewohnheit angenommen, den größten Theil des Tages im Bette zuzubringen; die daraus nothwendig resultirende Schlaffheit und Apathie ließ ihn seine Zuflucht zum übermäßigen Genuß des Weines und anderer geistiger Getränke als Stimulantiä nehmen, und dadurch beschleunigte er seinen Tod. — Von seinen Pianofortewerken, die in 12 Concerten, einer concertirenden Sinfonie für 2 Klaviere, einem Quintett und Quartett für Klavier mit Streichinstrumenten, 10 Werke Trio's, 30 Sonaten mit Violine, 9 vierhändige Sonaten, 3 vierhändige Fugen, 53 Sonaten für Klavier allein und einer großen Zahl von Rondo's, Fantasien, Variationen und Tänzen bestehen, haben Breitkopf und Härtel in Leipzig eine vollständige Ausgabe veranstaltet. In England hat er außerdem eine Klavierschule publicirt und zwei Opern aufführen lassen, die aber wenig Erfolg hatten; auch Kirchenmusiken verschiedener Art, meist Jugendarbeiten, sollen sich noch in Böhmen von ihm vorfinden. — Seine Schwester war Madame Cianchettini (s. d.). Seine Frau, eine Tochter des Domenico Corri, wurde in Edinburg im J. 1775 geboren und war eine ausgezeichnete Sängerin, Klavier- und Harfenspielerin. Nach dem Tode Dussek's verheirathete sie sich zum zweiten Male mit Herrn Moralt und fixirte sich zu Paddington, wo sie eine Art Musikinstitut etablirte. Sie hat auch componirt und verschiedene Sachen für Klavier und Harfe sind von ihr erschienen. — Die Tochter, die sie von Dussek hatte, Olivia, ist in London im J. 1799 geboren, war als Klavier- und Harfenspielerin geschätzt und hat auch Einiges componirt und publicirt.

Dussek, Franz Benedikt, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Czaslau den 13. März 1766, machte seine ersten musikalischen Studien bei seinem Vater und wurde dann zur fernern Ausbildung nach Prag geschickt. Nach Beendigung seiner Studien wurde er Kapellmeister bei der Gräfin von Litzow und diese nahm ihn mit nach Italien, wo er sich zuerst in Mortara (in Piemont) als Organist und Musikdirektor, dann in Venedig am Theater San Benedetto als Accompagnateur und endlich in derselben Eigenschaft an der Scala zu Mailand aufhielt. Bis zum J. 1790, wo er an den genannten Theatern beschäftigt war, schrieb er die Opern: La Caffetiera di Spirito; il fortunato successo; la Feudataria; l'Impostore; Voglia di dote e non di moglie; Matrimonio e divorzio in un sol giorno; l'Incantesimo; la Ferita mortale. Sie wurden meist günstig aufgenommen, obgleich man ihnen Originalität der Erfindung absprach. Im J. 1790 ging D. nach Laibach als Organist an der Kathedrale und Musiklehrer; 1800 lebte er noch daselbst, seit dieser Zeit aber fehlen die Nachrichten über ihn. Von seinen sonstigen

Compositionen sind hübsche Canzonen, ein Trio für 3 Flöten und eine Sonate für Klavier und Violine gedruckt; außerdem hat er noch Violin- und Pianoforte-Concerte, Sonaten, Solo's, Trio's u. s. w. in Manuscript hinterlassen.

Dutartre, (spr. Dütartr'), Jean Baptiste, Musiklehrer in Paris und gestorben daselbst im J. 1749, hat im J. 1729 die Operetten „L'Amour mutuel" und „le Divertissement de la paix" aufführen lassen. In einer von Ballard im J. 1710 herausgegebenen Sammlung ernster und heiterer Lieder findet man auch eins von D. mit Begleitung der Flöte und des Basso continuo.

Dutillien, (spr. Dütilljöh), Pierre, geb. zu Lyon um 1765, erhielt seine Musikbildung in Italien und kam 1790 nach Wien, wo er sich mit der beliebten Sängerin Irene Tomeoni vermählte und eine Anstellung als Theater-Componist erhielt. Von seinen Opern sind zu nennen: Antigono ed Enone; il Trionfo d'Amore; Nannerina e Pandolfino, ossia gli sposi in cimento; gli Accidenti della villa; la Superba corretta; von seinen Ballets: I Curlandesi; Maggia contra Maggia; die Freiwilligen; der Jahrmarkt; Arminio; die Macht des schönen Geschlechts; ferner sind noch von ihm Violin-Duette, Concerte, Trios, Gesänge u. s. w. vorhanden.

Duval, (spr. Düwal), François, ein französischer Violinspieler, gestorben in Paris im J. 1738, war der Erste in Frankreich, der in Nachahmung der Italiener Sonaten für die Violine componirt hat. Man hat deren von ihm 7 Bücher, die in Paris erschienen sind.

Duval, Mademoiselle, war eine Sängerin an der pariser Oper und stand dort ungefähr um 1720 in großem Ansehen. Sie hat auch die Musik zu dem Ballet „les Génies" componirt, welches im J. 1736 aufgeführt wurde und ein Elementarwerk herausgegeben unter dem Titel: „Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter juste et avec goût, etc. Paris 1741. Gestorben ist sie in Paris im J. 1769.

Duvernoy oder **Duvernois,** (spr. Düwernoah), Frederic, ein ausgezeichneter Horn-Virtuos, geb. zu Montbéliard den 16. October 1765. Ganz ohne Lehrer studirte er das Horn und die Composition und wurde im J. 1788 am Orchester der Comédie-Italienne angestellt. Neun Jahre darauf kam er an die große Oper, wo er bis 1816 blieb und am Conservatorium war er als Professor von der Gründung dieses Instituts bis zum J. 1815 angestellt. Gestorben ist er zu Paris den 17. August 1838. Er hatte einen sehr schönen Ton und eine vorzügliche Executirung, doch beschränkte er sich mehr auf die mittleren Töne seines Instruments und verschmähete zumeist die höchsten und tiefsten Töne; von ihm rührt auch die Benennung des Cor mixte (s. d.) her und dafür hat er auch eine Schule herausgegeben. Seine Compositionen bestehen in 12 Concerten, 3 Quintetten für Horn, 2 Violinen, Viola und Baß, Trios für Horn, Violine und Violoncello, Duos für 2 Hörner und für Klavier und Horn, Sonaten, Etüden, Solos u. s. w. — Sein jüngerer Bruder, Charles D., geb. zu Montbéliard im J. 1766, war ein sehr guter Clarinettist. Ein Regiments-Musikmeister in Strasburg gab ihm Unterricht auf der Clarinette, nachher war er bei einem Militär-Musikchor angestellt und im J. 1790 ging er nach Paris, wo er erster Clarinettist am Theâtre de Monsieur und nachher am Theâtre Feydeau

Digitized by Google

wurde. Im J. 1824 wurde er pensionirt. Bis zum Jahre X. der Republik war er auch am Conservatorium angestellt. Wann er gestorben ist, vermögen wir nicht anzugeben. Componirt und publicirt hat er Sonaten für Clarinette mit Baßbegleitung und Variationen für 2 Clarinetten. — Es gab auch noch einen Claviercomponisten J. B. Duvernoy, der in Paris leben soll, wenn wir recht vernehmen, und sich zumeist den Bedürfnissen der Dilettanten und angehenden Klavierschüler gewidmet hat, indem er ihnen eine Masse leicht unterhaltender und ausführbarer Stücke, zumeist über Opernmotive, geliefert hat und noch liefert. Recht brauchbar sind außerdem seine Etüden-Werke „École du mécanisme" und „École primaire du pianiste."

Dux, s. Führer.

Dux, s. zunächst Ducis; dann hat es noch einen Philippus Dux gegeben, dessen Lebenszeit wahrscheinlich in den Anfang des 17. Jahrhunderts fällt und der aus Flandern gebürtig war. Von seinen Arbeiten werden mehrere fünf- und sechsstimmige Madrigalen angeführt.

Duyschot. Dieses Namens hat es zwei Orgelbauer gegeben, 1) Johann D., welcher zu Anfang des 18. Jahrh. in Holland lebte. Von seinen Orgeln werden angeführt: die an der französischen Kirche zu Delft (1696), eine im Haag (1702) und die in der reformirten Kirche zu Zaandam (1712). — 2) R. B. Duyschot, ebenfalls in Holland lebend und vielleicht der Vater des Vorhergenannten, bauete unter A. die Orgel in der Westerkirche zu Amsterdam (von 1683 bis 1686).

Dynamik nannte Nägeli in seiner Gesangmethode die Lehre von den Modificationen der Töne nach Stärke und Schwäche. In dieser Beziehung ist auch nach ihm von Andern dieser Ausdruck gebraucht worden.

E.

E (franz. u. ital. mi) ist die dritte diatonische oder fünfte diatonisch-chromatische Klangstufe unsers heutigen Tonsystems; in der Tonleiter der Alten war E die fünfte Stufe.

Eastcott, (spr. Ihstkott), Richard, geb. zu Exeter um 1740, lebte einige Zeit in London, wo er mit den vorzüglichsten Künstlern und Kunstfreunden in Verbindung stand, kehrte aber dann nach Exeter zurück, wo er Dechant geworden war. Man hat von ihm ein Buch unter dem Titel: „Sketches of the origin, progress and effects of Music, with an account of the ancient bards and minstrels, Bath 1793; es ist eine nicht ohne Geschmack zusammengestellte Compilation aus den Werken von Burney, Hawkins und Walker. Außerdem hat E. noch Klavier-Sonaten und Stücke unter dem Titel „The Harmony of the Muses" herausgegeben.

Ebdon, (. . . .), lebte zu Ende des vorigen Jahrh. zu London als Musiklehrer und hat 1780 Klaviersonaten und eine Sammlung Glees und im J. 1790 eine Sammlung von Kirchenstücken herausgegeben.

Ebeling, Christoph Daniel, geb. 1741 zu Garmissen bei Hildesheim und gestorben zu Hamburg den 30. Juni 1817 als Professor der Geschichte und griechischen Sprache am Gymnasium und Oberaufseher der dasigen Stadtbibliothek. Er verband mit einer reichen wissenschaftlichen Bildung auch viel Einsicht und Geschmack in der Musik und hat sich für diese Kunst auch literarisch thätig bewiesen. So hat er im J. 1772 eine Uebersetzung von Burney's musikalischem Reisewerk unter dem Titel: „Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien rc." herausgegeben; ferner hat man von ihm eine Uebersetzung von Chastellux's „Essai sur l'union de la poésie et de la musique" (im Bd. VIII. des Hamburger Unterhaltungsblattes befindlich, woraus es Hiller auch in den 4. Band seiner „musikalischen Nachrichten" herübernahm); 1770 erschien zu Hamburg sein „Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek" und im „Hannöverschen Magazin" vom J. 1768 befinden sich der Aufsatz „Ueber die Oper" und eine „kurzgefaßte Geschichte der Oper," welche letztere einen besonderen Theil seiner „Geschichte der Deutschen Dichtkunst" ausmacht.

Ebeling, Johann Georg, geb. zu Lüneburg um 1620, war um 1662 Musikdirektor an der Hauptkirche und Schulkollege an St. Nikolai zu Berlin, seit 1668 aber Professor der Musik am Gymnasio Carolino zu Stettin, wo er 1676 starb. Von seinen Werken, die sehr zahlreich gewesen sein sollen, können jetzt noch genannt werden: „Archaeologia Orphica, sive antiquitates musicae," Stettin 1657 (rei-

Digitized by Google

chen nur bis zum Jahr 3920 und sind unbedeutend); ein Klavier-Concert, Berlin 1662; 2 Hefte „Paul Gerhard's geistliche Andachten" in 120 Liedern mit 4 Singstimmen, zwei Violinen und Generalbaß, Berlin 1666 und 1667; dieselben im Klavierauszuge, ebendas. 1669. Die bekannteste Melodie von ihm ist die zu dem Liede: „Warum sollt' ich mich denn grämen."

Ebell, Heinrich Carl, geb. am 30. December 1775 zu Neu-Ruppin, zeigte von frühester Kindheit an viel Empfänglichkeit für Musik und machte als Gymnasiast schon versprechende Compositionsversuche. Auf der Universität zu Halle, welche er 1795 bezog, fand sein musikalisches Talent besonders reichliche Nahrung durch Türk's Vorlesungen und Concerte, während er durch eifrigstes Selbststudium bewährter theoretischer und praktischer Musikwerke seiner Fortbildung förderlich war. 1797 ging er als Auskultator nach Berlin, wo er in Reichardt einen Freund und Rathgeber fand und fleißig componirte, z. B. die Opern „der Schutzgeist", „Selico und Borissa", „le Déserteur", „Melida", das Oratorium „die Unsterblichkeit", Sinfonien, Concerte, Lieder und Gesänge, Klaviersachen, Parthien für Blasinstrumente u. s. w. Der Beifall, den alle diese Sachen fanden, bewog ihn, die juristische Laufbahn zu verlassen und sich ganz der Musik zu widmen. Er nahm nun (im J. 1801) die Stelle eines Musikdirektors am Theater zu Breslau an, zu der ihn Reichardt sowohl, wie eine eingeschickte Oper „der Bräutigamsspiegel" empfohlen hatte und blieb, verdienstlich wirkend, bis 1803 in seinem Amte, während dessen Führung er die Oper „das Fest der Liebe," das Singspiel „die Gaben des Genius," mehrere Cantaten, die vollständige Musik zum Trauerspiel „Larnassa," ein Chor zu den „Hussiten vor Naumburg," Quartette für Blasinstrumente, Lieder, Arien, Klaviersachen u. s. w. componirt hatte. Zu Anfang des Jahres 1804 nahm E. seine juristische Carriere wieder auf und wurde in Breslau als supernumerärer Sekretär bei der Kriegs- und Domänenkammer angestellt; er blieb aber nichtsdestoweniger seiner Musikliebe getreu und bethätigte diese durch die Bildung eines Vereins zur gegenseitigen Belehrung über theoretisch-musikalische Gegenstände, der sich der philomusische nannte, bis ins Jahr 1806 bestand und die Veranlassung zu mehreren geistreichen nnd scharfsinnigen Abhandlungen E's. wurde. Im October des Jahres 1807 wurde er als wirklicher Regierungssekretär angestellt und blieb in dieser Stellung bis zum J. 1816, während dieser Zeit fleißig componirend, u. A. die Opern „das Fest im Eichthale", „Anacreon in Jonien," das Singspiel „der Nachtwächter," eine große doppelchörige Messe, mehrere Sinfonien, Streichquartette, Cantaten; auch als musikalischer Schriftsteller entfaltete er eine rege Thätigkeit durch viele Beiträge, die er in die Leipziger allg. mus. Zeitung lieferte. 1816 wurde er als Regierungsrath nach Oppeln versetzt; doch lieferte er von dieser Zeit keine musikalischen Arbeiten mehr, da ihn Berufsgeschäfte und körperliche Leiden von der Kunst mehr und mehr abzogen. Der Verfall seiner Gesundheit datirt vom J. 1814 her, wo er bei einer Spazierfahrt mit Andreas Romberg einen gefährlichen Beinbruch erlitt; die Folgen desselben zogen auch endlich seinen Tod herbei, welcher am 12. März 1824 erfolgte. — In allen seinen Sachen findet sich viel Ideenreichthum neben Gründlichkeit, Originalität und anmuthiger Frische.

Eberhard, Johann August, geb. 1739 zu Halberstadt und gestorben zu Halle im J. 1809, studirte in letztgenannter Stadt im J. 1756 Theologie, wurde

1759 Hauslehrer und dann Conrektor und zweiter Prediger an der Hospitalkirche in Halberstadt; später kam er nach Berlin zum Staatsminister v. d. Horst, wurde darauf Prediger bei dem Arbeitshause in Berlin, 1774 Prediger zu Charlottenburg und 1778 Professor der Philosophie in Halle. Außerdem wurde er 1786 zum Mitglied der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1805 zum Geheimrath und endlich 1808 zum Doctor der Theologie ernannt. Von seinen vielen Werken sind für den Musiker von Interesse: seine „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften,“ (Berlin 1790, dritte Auflage), sein „Handbuch der Aesthetik“ (Halle 1803—1805, 4 Bde.) und mehrere Aufsätze in seinen „vermischten Schriften“ (Halle 1784—1788, wie z. B. die Abhandlung über das Melodrama) und eine andere: „Fragmente einiger Gedanken zur Beantwortung einer Frage über die Blasinstrumente“ (die man übrigens auch im Berl. mus. Wochenblatte, Jahrg. 1805, pag. 97 ff. findet).

Eberhardt, Franz Joseph, um die Mitte des vorigen Jahrh. Orgelbauer in Breslau, war aus Sprottau gebürtig und bauete u. A. die trefflichen Werke in dem evangelischen Bethause in seiner Vaterstadt (1750), bei den Franziskanern in Breslau (1572) und bei den Franziskanern zu Neyß (1754).

Eberl, Anton, noch zu Anfang unsers Jahrhunderts ein berühmter Klavierspieler und Componist, ward geboren zu Wien am 13. Juni 1766 als der Sohn eines reichen kaiserlichen Beamten. Früh schon übte er fleißig das Klavierspielen und noch nicht sieben Jahre alt trug er in Privatgesellschaften schon mit Beifall Klavierconcerte vor. Trotz aller seiner Anlagen und Liebe zur Musik durfte er sich derselben doch nicht ausschließlich widmen und mußte sich der Jurisprudenz zuwenden; erst nachdem sein Vater durch unglückliche Speculationen um sein ganzes Vermögen gekommen war, konnte E. zu der Kunst als seinem Lebensberufe greifen. In seinem 16. Jahre schon hatte er, ohne gründliche Kenntnisse in der Theorie sich erworben zu haben, mehrere Opern componirt, von denen besonders die „Marchande des Modes“ sehr gefiel und sogar dem großen Gluck Interesse abnöthigte, so daß dieser den jungen E. eigens aufsuchte und ihm das ausschließende und tiefere Studium der Musik anrieth. Auch Mozart's Bekanntschaft und Freundschaft erwarb er sich und machte später eine Kunstreise mit dessen Wittwe; bei seiner Rückkehr von derselben fand er einen vortheilhaften Ruf nach Petersburg vor, ging auch dahin und blieb 4 Jahre dort. Im J. 1800 war er wieder in Wien und componirte für das Hoftheater die Oper „die Königin der schwarzen Inseln,“ die trotz ihrer guten Musik keinen großen Effekt machte, auch fallen in diese Zeit noch außerdem mehrere Compositionen, z. B. ein Quartett, eine Klaviersonate, Variationen, die zu seinen besten Produktionen gehören. 1803 machte er eine zweite, kürzere Reise nach Rußland und 1806 überhaupt seine letzte Kunstreise, auf der er in den bedeutendsten Städten Deutschlands Triumphe feierte. Ein bösartiges Scharlachfieber entriß ihn seinen Freunden und der Kunst am 15. März 1807. — Seine gedruckten Compositionen bestehen in Variationen (von denen einige, z. B. über „Zu Steffen sprach im Traume“, über das Savoyardenliedchen „Ascoulta Jeannette“, über „bei Männern, welche Liebe fühlen“, anfänglich unter Mozart's Namen erschienen), Sonaten, Rondos, Fantasien, Concerten, Sinfonien, Trios, Quartetten, Gesangssachen u. s. w. Seine Opern, zu denen außer den schon angeführten noch „die Zigeuner“, „die Hexe Megäre“, „Graf Balduin von Flandern“

Digitized by Google

gehören, sind Manuscript geblieben, ebenso mehrere Sinfonien, Serenaden, Concerte für ein und zwei Pianoforte's, ein Quartett, Quintett und Sextett.

Eberle, Johann Ulrich, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Geigenmacher in Prag und werden seine Instrumente sehr gerühmt.

Eberlin, Daniel, ein vielseitig gebildeter Mann und guter Musiker, der aber ein sehr abentheuerndes Leben führte. Er wurde um 1630 in Nürnberg geboren und trat früh in Militärdienste, die ihn zuerst nach Rom, wo er seinen hauptsächlichsten musikalischen Unterricht empfing, und dann nach Morea führten, wo er als Capitain der päbstlichen Truppen gegen die Türken focht. Nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, ward er daselbst Bibliothekar, darauf 1678 Kapellmeister zu Cassel, 1685 Pagenhofmeister, Kapellmeister, geheimer Secretär, Münzwardein u. s. w. zu Eisenach, lebte nachgehends einige Zeit zu Hamburg und Altona als Banquier und starb endlich 1691 zu Cassel als Hauptmann der dortigen Landmiliz. Mattheson in seiner Ehrenpforte, pag. 362, citirt ihn als einen gelehrten Contrapunktisten und fertigen Violinspieler, was auch seine 1675 zu Nürnberg erschienenen Violontrio's bezeugen, die den Titel führen: „Trium variantium fidium Concordia, hoc est Moduli musici, quos Sonatas vocant, ternis partibus conflati.“ Mehrere andere seiner Compositionen sollen sich noch zu Cassel befinden. Als Curiosum ist noch anzuführen, daß E. ausrechnete, eine Violine könne 2000 Mal verstimmt werden.

Eberlin, Johann Ernst, geb. zu Jettenbach in Schwaben im J. 1716 und gestorben um 1776, war zuerst Hoforganist, nachher aber Truchseß und Kapellmeister des Erzbischofs von Salzburg. Er war seiner Zeit als Componist sehr geschätzt und seine ungemeine Fruchtbarkeit hatte ihm den Beinamen „Telemann der Zweite“ verschafft; doch sind von seinen vielen Sachen nur noch bekannt: 9 Toccaten und Fugen für die Orgel, welche in Augsburg zuerst erschienen und das Oratorium „Componimento sacro“, das 1747 zu Salzburg mit vielem Beifall aufgeführt wurde.

Ebers, Carl Friedrich, geb. den 25. März 1770 zu Cassel, wo sein Vater Lehrer der englischen Sprache war. Um ihn zu zügeln, ward Carl Friedrich in Berlin unter die Artillerie gethan, und als er wieder frei war, gab er Unterricht in der Musik. Nachdem er dann eine Zeitlang als Musikdirektor bei wandernden Schauspielertruppen fungirt hatte, wurde er 1799 in Mecklenburg-Schwerin Vice-Kapellmeister und Kammercomponist; doch verheirathete er sich, ließ sich aber nach einigen Jahren wieder scheiden und verlor sein Amt. Nach langem Herumreisen ward er Theatermusikdirektor in Pesth und Ofen, ging aber, entzweit mit seinem Vorgesetzten, aus dem Dienste und wurde 1814 von Joseph Seconda als Musikdirettor engagirt. Nach Auflösung von dessen Gesellschaft erhielt er sich durch Unterricht und Compositionen, bis er 1817 Theatermusikdirektor in Magdeburg bei Fabricius wurde. Dessen Gesellschaft löste sich aber bald auf und er ging nach Leipzig, wo er sich zu nähren suchte, so gut es ging, bis er 1822 sich nach Berlin wandte, wo sich seine Lage nicht verbesserte und er am 9. September 1836 starb. Seine zweite Gattin trug alle Schicksale geduldig mit ihm. — Componirt hat er sehr Vieles, das aber Alles der Vergessenheit anheimgefallen ist, und ist davon anzuführen: die Opern „Bella und Fernando“, „der Eremit von Formentera“, „die Blumeninsel“, „der Liebescompaß“,

Digitized by Google

Lieder und Gesänge, Klaviersonaten, Stücke für Blasinstrumente, Trio's, Tänze, Märsche, Sinfonien, Ouvertüren.

Ebert, Johann, Componist und Sänger am Hofe zu Eisenach, geb. zu Raundorf im Meißnischen den 27. September 1698, kam auf die Kreuzschule nach Dresden und wurde, nachdem er 1718 auf der Universität Leipzig seine Studien vollendet hatte, Cantor in Weißenfels, von wo er im J. 1726 nach Eisenach ging. Von seinen Compositionen sind nur sechs Sonaten für Flöte und Klavier (1729) gedruckt.

Eberwein, Traugott Maximilian, geb. den 27. October 1775 zu Weimar, wo sein Vater Hof- und Stadtmusikus war. Bei diesem lernte er fast alle gangbaren Instrumente spielen und konnte schon in seinem siebenten Jahre als Violinist in der Kapelle mitwirken; auch fing er frühzeitig an, Compositionsversuche zu machen, welche Aufmunterung fanden. Von 1792 an studirte er eine Zeitlang bei Kunze in Frankfurt a/M. die Theorie der Tonsetzkunst und nahm auch bei dem berühmten Schick in Mainz noch Unterricht im Violinspiel. Am Hofe zu Homburg, wohin er im J. 1796 gereist war, hörte ihn der Fürst von Rudolstadt und lud ihn an seinen Hof; dahin begab er sich auch 1797 und wurde als Hofmusikus angestellt. 1803 machte er als Violinvirtuos eine Reise durch Franken, Baiern und Tyrol nach Italien, schrieb in Rom seine ersten Quartette und nahm in Neapel bei Fenaroli noch Unterricht im Contrapunkte. Im Herbst 1804 kam er wieder in Rudolstadt an; 1809 wurde ihm die Leitung der Kapelle förmlich übertragen, er selbst jedoch erst 1810 als Kammermusikus und 1817 endlich als wirklicher Fürstl. Rudolstädtischer Hof-Kapellmeister angestellt. Außer mehreren kleinen Reisen durch Deutschland, z. B. nach Berlin, machte er 1818 auch eine größere nach Wien und Ungarn und starb endlich am 2. December 1831. — Er hat weit über 100 meist tüchtige Werke componirt, darunter die Opern: „Claudina von Villa bella,“ „Pedro und Elvira,“ „der Jahrmarkt zu Plundersweiler“, „das befreite Jerusalem,“ „Ferdusi,“ „das goldene Netz“, die Singspiele: „das Schlachttournier,“ „die Fischerin,“ „der Mord,“ „das Storchnest,“ „die hohle Eiche“; außerdem noch für das Theater über hundert Entr'aktmusiken und eine Ouvertüre zu Macbeth. Für die Kirche schrieb er Cantaten, Hymnen, Te Deum, Psalmen, eine große Messe in As-dur (von ihm selbst für sein bestes Werk gehalten), und von seinen sonstigen Sachen sind noch anzuführen: eine große Anzahl Lieder und Gesänge, Sinfonien, Concert-Ouvertüren, Concerte für die gangbarsten Instrumente, Stücke für Harmoniemusik; seine letzte Arbeit, das Oratorium (?) „die Apotheose des Alciden“ hat er nicht vollenden können. — Ein Bruder E's., geb. zu Weimar 1782, war Kammermusikus und erster Oboist in der Großherzogl. Kapelle daselbst und starb im J. 1832.

Eberwein, Carl, jüngster Bruder des Vorhergehenden, geb. in Weimar im J. 1784, erhielt den ersten musikalischen Unterricht eben so wie sein Bruder von seinem Vater, profitirte aber später viel von seinem Bruder Maximilian, den er auch an Genialität der Erfindung in seinen Compositionen übertraf, trotzdem er selbst von einer Imitirung Mozart's nicht freizusprechen ist. In seiner Vaterstadt fungirte er lange Zeit als Musikdirektor. Von seinen Compositionen sind zu nennen: die Opern „die Heerschau,“ „der Graf von Gleichen,“ die Musik zu Holtei's „Lenore“ (bekanntlich sehr populär geworden), Entr'aktmusiken, Ouvertüre zu Göthe's „Proserpina“, Lieder

und Gesänge, Cantaten, Violinduetten, ein Dilettanten-Concert für Violine mit Pianoforte, Flöte, Violoncello und zwei Hörnern, ein Streichquartett, ein Flötenconcert u. s. w. — Seine Frau, eine Tochter Wilhelm Häßlers aus Erfurt, war in Weimar als Sängerin am Theater angestellt und in Rollen, wie Donna Anna Fidelio u. s. w. ihrer Zeit sehr geschätzt; sein Sohn, Max Carl, hat sich unter Hummel's Leitung zu einem guten Klavierspieler gebildet.

Ebhardt, Gotthilf Friedrich, geb. zu Hohenstein im Schönburgischen im J. 1771, erhielt im Orgel- und Klavierspielen und in der Composition Unterricht vom Musikdirektor Tag, wurde Organist und Mädchenschullehrer zu Greiz und endlich Hoforganist und Direktor des Singvereins zu Schleiz. Componirt hat er: variirte Choräle für Orgel, Cantaten und Kirchenstücke, die alle Manuscript geblieben sind; gedruckt sind von seinen Arbeiten nur Präludien für Orgel. Außerdem hat er noch die theoretischen Werke: „Schule der Tonsetzkunst in systematischer Form" u. s. w., Leipzig 1824, und „die höheren Lehrzweige der Tonkunst", Leipzig 1830, herausgegeben.

Ebner, Carl, ein Violinvirtuos, geb. im J. 1812 in Ungarn, kam als Knabe nach Wien und ließ sich mit Beifall daselbst öffentlich hören; später ging er nach Rußland, wo er bis 1830 blieb, nahm dann ein Engagement in Berlin an der Königl. Kapelle an und ging von da nach einigen Jahren nach Paris. Hier starb er leider schon am 15. Juli 1836.

Ebner, Wolfgang, ein im 17. Jahrh. berühmter Orgelspieler, geb. zu Augsburg und um 1655 Hoforganist des Kaisers Ferdinand III. in Wien. Er schrieb eine lateinische Unterweisung über den von Viadana erfundenen Generalbaß, welchen Kapellmeister Herbst in's Deutsche übersetzte und auf 3 Quartblättern seiner „Arte prattica e poetica" vom J. 1653 anhing. Außerdem hatte E. im J. 1648 herausgegeben: „Arie des Kaisers Ferdinand III., 36 Mal verändert für das Klavier." (Eine neue Ausgabe davon hat Haslinger in Wien im J. 1810 veranstaltet.)

Ecbole, s. Ekbole.

Eccard, Johann, geb. zu Mühlhausen in Thüringen, war ein Schüler des Orlandus Lassus, wurde 1583 dem Kapellmeister Riccius in Königsberg adjungirt, 1599 aber ganz in dessen Stelle eingesetzt und 1608 endlich als Kapellmeister an den Churfürstlichen Hof nach Berlin berufen. Von seinen Compositionen kennt man noch: XX. Cantiones sacrae Helmoldi 5 et plur. voc., Mühlhausen 1574; Newe teutsche Lieder mit 4 und 5 Stimmen ganz lieblich zu singen, vund auff allerley musikalischen Instrumenten zu gebrauchen, Mühlhausen 1578; Crepundia sacra Helmboldi, Mühlhausen 1596 und Erfurt 1608; zwei Theile fünfstimmige geistliche Lieder auf den Choral gerichtet, Königsberg 1597, 4 Bde.; Preußische Festlieder durch's ganze Jahr mit 5, 6, 7 und 8 Stimmen, Königsberg 1598 (diese und die vorhergehenden hat nachher E's Nachfolger im Amte, Stobäus, wieder neu aufgelegt); in der von Joachim Burck herausgegebenen Sammlung von 30 vierstimmigen geistlichen Liedern Ludwig Helmbold's (Mühlhausen 1585) befinden sich auch 4 Melodien E's, nämlich: „Zu dieser osterlichen Zeit," „Gen Himmel fährt der Herre Christ," „Der heil'ge Geist vom Himmel kam" und „Ueber's Gebirg Maria geht."

Eccles, Salomon, ein um die Mitte des 17. Jahrh. sehr berühmter englischer

Violinspieler, lebte bis zum J. 1658 zu London als Musiklehrer in den glücklichsten Verhältnissen und war Besitzer einer großen Sammlung guter musikalischer Instrumente. In dem genannten Jahre aber ward er Quäker, verkaufte alle seine Instrumente und Bücher, kaufte sie dann wieder, in der Besorgniß, sie möchten von Andern gemißbraucht werden, und verbrannte sie sämmtlich auf öffentlichem Markte. Nach und nach ward er in einen sehr dürftigen Zustand versetzt, zu dem dann endlich noch eine völlige Verstandes-Verwirrung kam, so daß er einst als Schuster mit seinem Werkzeug während der Communion in die Kirche trat und daselbst vor dem Altar seine Werkstätte aufschlagen wollte. Er starb 1673, nachdem er noch vorher (1667) einen Dialog über die Würde und den Nutzen der Musik herausgegeben hatte. Mehrere Variationen von seiner Composition enthält die 1693 zu London erschienene „Division Violin." — Er hatte 3 Söhne, die alle zu ihrer Zeit berühmte Tonkünstler waren: 1) John E., schrieb schon als Knabe kleine Ballette und einzelne Gesänge und wurde nach dem Tode des Dr. Staggius (um 1608) Kapellmeister der Königin Anna. Als solcher schrieb er Vieles für die Kammer und das Theater, z. B. viele Gesänge, die sich in verschiedenen Sammlungen der damaligen Zeit befinden und von denen auch Hawkins Einiges mittheilt, die Ode auf den Cäcilien-Tag (Text von Congreve), „New Music for opening of the theatre" etc., die Opern „Rinaldo e Armida" und „the Judgement of Paris" (letztere Oper componirte er in Concurrenz mit Weldon und theilte mit diesem den dafür ausgesetzten Preis von 200 Guineen) und die Gesänge zu Ursey's Operette „Don Quixote." Die letzte Zeit seines Lebens brachte er, entfernt von der Kunst, zu Kingston in Surrey zu, wo er sich die Zeit mit Angeln vertrieb. — 2) Henry E., war Violinist in der Königl. Kapelle zu Paris, wohin er sich schon frühzeitig von London aus begeben hatte und starb im J. 1742. Von seinen Compositionen sind 12 Sonaten für Violine mit Baßbegleitung bekannt, die 1720 zu Paris erschienen und von Hawkins sehr gerühmt werden. — 3) Thomas E., wurde unter der Leitung seines Bruders Henry, der ihn hatte nach Paris kommen lassen, ein sehr achtungswerther Violinvirtuose, als welchen ihn selbst Händel sehr verehrte; aber als er 1733 nach London zurückgekehrt war, fing er an, einen unordentlichen Lebenswandel zu führen, streifte unstät im Lande umher, erwarb sich seinen Unterhalt durch Spielen in Wirthshäusern u. s. w. und konnte nie überredet werden, eine seinen Fähigkeiten angemessene feste Anstellung anzunehmen.

Echalote, (spr. Eschaloht), heißt bei den französischen Orgelbauern ein kleines Stück Messingblech, welches gewissen Orgelpfeifen zum Deckel dient und durch seine zitternde Bewegung den Tremulant (s. d.) hervorbringt.

Echeien, s. Jasen.

Echelette oder **Claquebois**, s. Strohfidel.

Echello, (franz.), s. Tonleiter.

Echo, s. Akustik.

Echo-Fagott ist der Name eines in den dreißiger Jahren unseres Jahrh. in Neapel erfundenen Instruments, auf welchem die menschliche Stimme bis zur vollkommensten Täuschung nachgeahmt werden könne, wie ein Berichterstatter behauptet hat. Weiteres ist darüber weder im übrigen Italien, noch in Deutschland bekannt geworden.

Digitized by Google

Eck, Franz, Violinvirtuos, geb. 1774 in Mannheim, kam schon als Kind nach München und wurde hier von seinem ältern Bruder (s. d. folg. Art.) im Violinspielen unterrichtet. Hierauf trat er als Violinist in die Churfürstl. baierische Kapelle, sah sich aber wegen eines Liebesabentheuers mit einer hochgestellten Dame genöthigt, 1801 München plötzlich zu verlassen. Er ging zuerst nach Riga und von da nach Petersburg, wo er in ziemlich bedrängter Lage ankam, denn während seiner Flucht war ihm seine ganze Baarschaft durch einen Diebstahl entwendet worden. In Petersburg studirte er noch fleißig und arbeitete sich bald zu einem vortrefflichen Virtuosen heraus. Kaiser Alexander, der ihn mit Vergnügen gehört hatte, stellte ihn als Solospieler und Direktor der Hofconcerte an, und er hätte fortan glücklich und zufrieden leben können; aber es überfiel ihn plötzlich eine Reue über sein früheres sinnliches und ausschweifendes Leben und seine Gewissensbisse steigerten sich bis zum Wahnsinn. In diesem Zustande schickte ihn der Kaiser im J. 1803 unter Escorte zu seinem Bruder nach Frankreich, der ihn nach Strasburg in ein Irrenhaus brachte. Hier starb er, ohne wieder zur Vernunft gekommen zu sein, schon im folgenden Jahre 1804.

Eck, Johann Friedrich, Bruder und Lehrer des Vorhergehenden, geb. 1766 zu Mannheim, wo sein Vater, ein geborener Böhme, als Hornist in der Hofkapelle angestellt war. Seit seinem 7. Jahre bildete er sich unter der Leitung des Hofmusikus Christian Danner zum Violinspieler aus und erhielt, nachdem er im J. 1778 mit seinem Vater der Hofkapelle nach München gefolgt war, bei Winter Compositions-Unterricht. 1780 wurde er Hofmusikus, 1788 Concertmeister und bald darauf übernahm er auch die Direction der Oper beim Hof- und Nationaltheater. Eine Reise nach Berlin, wo er sich sowohl bei Hofe, als auch in öffentlichen Concerten hören ließ, verbreitete den großen Ruf, den er sich schon in seiner Heimath erworben hatte, und ist es besonders Reichardt, der mit großer Verehrung von seinen vorzüglichen Eigenschaften als Geiger spricht. Im J. 1801 veranlaßte ihn eine zweite Ehe, die er nach dem Tode seiner ersten Frau, mit einer Gräfin von Taufkirch, geb. Wahl, einging, seine Entlassung aus den Churfürstl. baierischen Diensten zu nehmen und sich nach Nancy in Frankreich zu begeben. Seitdem hat er leider die Kunst ganz vernachlässigt, wenigstens hat man von Ausübung derselben seiner Seits nicht das Geringste wieder gehört. — Von Compositionen für sein Instrument sind 6 Violin-Concerte und eine concertirende Sinfonie für 2 Violinen gedruckt.

Eck, Jacob, ein ganz ausgezeichneter Pianoforte-Fabrikant, geb. im J. 1804; seine Fabrik florirte in Cöln von 1844 bis 1844, er fallirte aber ohne seine Schuld (unter der Firma Eck u. Lefebvre) und übersiedelte dann nach Zürich, wo er im J. 1849 starb.

Eckart, Johann Gottfried, geb. zu Augsburg im J. 1734 von armen Eltern, warf sich ohne alle Unterweisung auf das Studium des Klavierspielens und erwarb sich durch Fleiß und Beharrlichkeit eine nicht gewöhnliche Fertigkeit. Sein Freund, der Orgelbauer Georg Andreas Stein, nahm ihn im J. 1758 mit nach Paris und hier benutzte er die Nächte zum fleißigsten Fortstudiren in der Musik, indem er am Tage sich meist mit Miniatur-Malen beschäftigte, um sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Nach und nach wurde er einer der gesuchtesten Klaviermeister in Paris und sein Ruf als einer der vorzüglichsten Klavierspieler seiner Zeit verbreitete

sich immer mehr und mehr. Er starb zu Paris im August des Jahres 1809. Von seinen Compositionen sind Klaviersonaten und eine Menuett mit Variationen, „le Maréchal du Saxe“ betitelt, gedruckt.

Eckelt, Johann Valentin, geb. zu Werningshausen bei Erfurt um 1680, machte sich auf Reisen durch sein Orgelspielen bekannt und berühmt, erhielt 1696 die Organistenstelle zu Wernigerode und wurde 1703 als Organist der Trinitatiskirche nach Sondershausen berufen. Hier starb er im J. 1732. Von seinen Compositionen hat man noch eine Passion, mehrere Orgelstücke und eine Sammlung von geistlichen Gesängen mit Begleitung zweier Violinen. Bekannter aber war er als musikalischer Schriftsteller durch seine „Experimenta musicae geometrica“, Erfurt 1715; „Unterricht eine Fuge zu formiren“ (1722); „Unterricht, was ein Organist wissen soll.“

Eckersberg, Johann Wilhelm, geb. in Dresden im J. 1762 und gest. daselbst am 31. August 1821 als Organist an der Sophienkirche. Er hat viele Lieder und Gesänge, sowie Tänze componirt und im J. 1804 ist auch eine Composition der „Glocke“ von Schiller von ihm aufgeführt worden. — Sein Sohn, Eduard E., geb. zu Dresden im J. 1797, ist, wie er selber, ein guter Orgelspieler und als Organist in Neustadt-Dresden angestellt.

Eckert, Carl Anton Florian, geb. den 7. Decbr. 1820 zu Potsdam, zeigte schon von frühester Jugend an die entschiedensten Anlagen zur Musik und ist auch ein ganz wackerer Componist, Klavier- und Violinspieler geworden, ohne jedoch die glänzenden Erwartungen zu rechtfertigen, die man allgemein bei seinem Auftreten von ihm zu hegen berechtigt war. Eine höhere Stufe nämlich als die einer großen Geschicklichkeit und Gewandtheit in allen musikalischen Dingen hat er nicht erreicht; zu einer Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit hat er es nicht gebracht und die eigentliche Productivität scheint ihm auch versagt zu sein. Augenblicklich ist er k. k. Hofkapellmeister in Wien und man rühmt sein Direktionstalent als ein sehr bedeutendes. Von seinen Compositionen sind anzuführen: die Oratorien „Judith“ und „Ruth“, die Opern: „Wilhelm von Oranien“, „Käthchen“, „der Laborant“, Lieder und Gesänge, Klaviersachen u. s. w.

Ecossaise, (spr. Ekossähs'), schottischer Tanz, eine Tanzmusik von lebhaftem Charakter in $^2/_4$ Takt, aus 2 Repeisen von je 8 Takten bestehend. Früher stand die E. meistens im Dreizweitel- oder Dreiviertel-Takt und ihr Charakter war der einer edlen Einfalt und Gemessenheit. Dem analog befanden sich auch in älteren Sonaten Ecossaisen in $^4/_4$ Takt, die die Stelle unseres heutigen Adagio vertreten.

Edelmann, Johann Friedrich, geb zu Strasburg den 6. Mai 1749, studirte die Rechte und bildete sich zugleich zum Klavierspieler und Componisten. Später, nachdem er schon Doktor der Rechte und Advokat geworden war, gab er die Jurisprudenz ganz auf und widmete sich ausschließlich der Musik. 1782 war er in Paris und schrieb für die dortige große Oper „Ariadne dans l'île de Naxos“ und den „Acte du Feu“ in dem Ballet „les Élémens“, welche wie sein geschmackvolles und fertiges Klavierspiel sehr gefielen. Nach dem Ausbruche der Revolution war er wieder in Strasburg und gehörte daselbst zu den wüthendsten Schreckensmännern, der viele Opfer, und darunter auch seinen Freund und Wohlthäter, den Maire Dietrich, auf's

Blutgerüst schickte. Endlich, den 17. Juli 1794, mußte er selber unter der Guillotine bluten. — Von seinen Compositionen sind gedruckt: Klavierconcerte, Sonaten für Klavier und Violine, Capricen, Klavier-Quartette, eine lyrische Scene „La Bergère des Alpes" für Sopran und Baß. — Eine Tochter von ihm war ebenfalls als Klavierspielerin sehr geschätzt und hat auch Einiges für ihr Instrument componirt.

Edelmann, Moritz, aus Greifenberg gebürtig, war um 1673 Organist zu Halle und wurde 1676 von da nach Zittau als Organist und Musikdirektor berufen, wo er am 6. December 1680 starb.

Eder, Carl Kaspar, geb. in Baiern im J. 1751, studirte die Composition unter der Leitung von Lang und Köhler, und wurde in der Kapelle des Churfürsten von Trier als Violoncellist angestellt. Auf verschiedenen Reisen durch Deutschland hat er sich mit Erfolg hören lassen. Man kennt von ihm Concerte, Solo's, Duo's und Trio's für Violoncello; außerdem sind von seinen Sachen nur 2 Sinfonien und 2 Quintetten gedruckt.

Eder, Josephine, geb. zu Wien im J. 1816, bildete sich unter Czerny's Leitung zu einer guten Klavierspielerin aus und ließ sich als solche in mehreren der bedeutendsten Städte Deutschlands mit Beifall hören. Seit 1836 hat man nichts wieder von ihr gehört und sie scheint sich aus dem öffentlichen Kunstleben zurückgezogen zu haben.

Edling, Johann, geb. zu Falken unweit Eisenach im J. 1754, war ein vorzüglicher Clarinett-Virtuos und gefälliger Componist für sein Instrument. Er starb als Herzogl. Weimarischer Kammermusikus leider noch in der Blüthe seines Lebens, im J. 1786. Außer Concerten für sein Instrument hat er noch mehrere Sinfonien in Manuscript und die Musik zu Bertuch's Trauerspiel „Elfriede" (die 1790 in Berlin im Klavierauszuge gedruckt worden ist) hinterlassen.

Edlinger, Thomas und Joseph, Vater und Sohn, waren geschätzte Lautenmacher in Prag und blühten besonders um's J. 1720. Des Sohnes Instrumenten gab man vor denen des Vaters des Vorzug; vermuthlich hatte sich Ersterer durch einen längeren Aufenthalt in Italien noch mehr Geschicklichkeit erworben. Gestorben ist Joseph E. (der Sohn) zu Prag den 30. Mai 1748.

E-Dur ist diejenige der 24 Tonarten unsres modernen Tonsystems, welche als Grundton oder Tonica den Ton E hat und zur Herstellung ihrer diatonischen Scala der Erhöhung (vermittels eines Kreuzes) der Töne f, c, g und d bedarf, die also demnach fis, cis, gis und dis heißen. Als äußerliches Kennzeichen dienen die an den Plätzen der genannten Noten vorgezeichneten 4 Kreuze.

Egli, Johann Heinrich, geb. zu Seegräben im Kirchspiel Wetzikon (Canton Zürich) den 4. März 1742, war einer der bedeutendsten schweizerischen Tonkünstler. Erst in seinem 15. Jahre fing er an, Musik zu treiben und zwar unter der Leitung des Pfarrers Schmiedli in Wetzikon; doch brachte er es bei seinem großen angeborenen Talente und eifrigem Fleiße schon nach drei Jahren so weit, daß er in Zürich als Musiker angestellt werden konnte. In genannter Stadt brachte er seine ganze übrige Lebenszeit zu, hauptsächlich seine Thätigkeit auf die Composition von Kirchengesängen richtend, die sich in seinem Vaterlande einer großen Popularität erfreuten. Gestorben ist er um's J. 1807.

Digitized by Google

Eglin, Raphael, geb. zu Göß von Münchhof im J. 1559, ist bemerkenswerth als Einführer des Kirchengesanges in Zürich, wo er um 1592 als Diakonus am Münster angestellt war. Gestorben ist er zu Marburg am 20. August 1622 als Professor und Doktor der Theologie.

Ehlers, Wilhelm, geb. zu Weimar im J. 1784, wo er auch seine Laufbahn als Opernsänger begann. Um 1809 sang er als schon bewährter Künstler in Wien und 1814 war er als erster Tenorist in Breslau angestellt; bis zum Jahre 1824 sang er noch auf mehreren der bedeutendern Bühnen Deutschlands, entsagte aber dann der Theaterlaufbahn und trat nur hie und da noch in Concerten auf. 1829 war er in Frankfurt a/M. als Direktor einer musikalischen Privatanstalt, kehrte im J. 1831 nochmals als Regisseur der Frankfurter Oper zum Theater zurück und wurde 1834 Mitdirektor der vereinigten Bühnen Mainz und Wiesbaden. Gestorben ist er als Gesanglehrer zu Mainz den 29. November 1845. Er wird als Sänger wie als Darsteller gleich sehr gerühmt und seine Stimme soll von solchem Umfange gewesen sein, daß er eben so gut Bariton- wie Tenorpartien singen konnte.

Ehlert, Louis, ein talentvoller Componist der neuesten Zeit, lebt in Berlin und ist 1825 in Königsberg geboren. Seine Lieder, Klaviersachen, Ouvertüren, Sinfonien enthalten viel Interessantes und Geistreiches.

Ehrenberg, (. . . .), starb 1790 als Kammermusikus in Dessau in der Blüthe seiner Jahre und hat sich in seinen hinterlassenen Compositionen (meist Manuscript) — in weltlichen und geistlichen Gesängen, der Oper „Azakia" u. s. w. bestehend — als ein talentvoller und gebildeter Künstler gezeigt.

Ehrenstein, Wolf von, ein junger, talentvoller Componist, der aber leider blind ist. Er lebt in Dresden und hat namentlich in Liedern mit Klavierbegleitung Hübsches geleistet.

Eichberger, Joseph, ein talentvoller Opernsänger (Tenorist), der seine Laufbahn 1823 begann und 1848 in Königsberg beendete. U. A. war er längere Zeit in Wien und am Leipziger Stadttheater engagirt und sein Fach war das der sogenannten Helden- und Spieltenore. Seine Stimme und sein Darstellungstalent wurden allgemein gelobt, doch warf man seiner Gesangsbildung Unfertigkeit und Mangelhaftigkeit vor.

Eichhorn, Gebrüder, Johann Gottfried Ernst und Johann Carl Eduard, (Söhne des Hofmusikus Johann Paul E. zu Coburg), der Erstere geb. den 30. April 1822 und der Andere den 17. October 1823, machten als violinspielende Wunderkinder auf ihren Kunstreisen durch Europa (von 1829 bis in die Mitte der dreißiger Jahre) ungemeines Aufsehen. Besonders war der ältere Bruder ein ausgezeichnetes Geigentalent und besaß schon in seinem 12. Jahre alle Eigenschaften eines ausgebildeten Künstlers; weniger hervorragend war der jüngere Bruder. Beide fanden eine Anstellung in der Coburger Hofkapelle, doch starb Joh. Gottfr. Ernst schon am 16. Juni 1844.

Eichler, Friedrich Wilhelm, ein tüchtiger Violinvirtuos, geb. 1809 zu Leipzig, machte seine Studien bei Spohr und wurde im J. 1832 erster Violinist am Theaterorchester in Königsberg; seit 1847 lebt er jedoch in London. Als Componist hat er sich nur wenig versucht.

Digitized by Google

Eichner, Ernst, einer der berühmtesten Fagottvirtuosen des vorigen Jahrh., geb. zu Mannheim den 9. Februar 1740. Um 1770 war er in der Herzogl. Kapelle zu Zweibrücken angestellt, entwich aber heimlich, als man ihm seinen Abschied verweigerte, und ging nach London, wo er bis zum J. 1778 blieb. Darauf ging er in preußische Dienste und blieb daselbst bis an seinen Tod, der schon im J. 1777 erfolgte. Neben seiner großen Virtuosität besaß er auch ein gutes Talent zum Componiren und seine Sinfonien, Concerte für die gangbarsten Instrumente, Quartette, Trio's u. s. w. waren ihrer Zeit sehr geschätzt. — Seine Tochter, Adelheid E., geb. zu Mannheim im J. 1762, war eine vortreffliche Sängerin mit schön gebildeter, umfangreicher Sopranstimme und ungemeiner Kehlfertigkeit. Sie war 1784 an der Berliner Oper angestellt, genoß aber nicht lange der Freude an ihren Triumphen, denn in Folge einer Ueberanstrengung starb sie schon am 5. April 1787. Sie war auch gute Klavierspielerin und von ihrem Compositionstalent zeugen Lieder, die um's J. 1780 von ihr erschienen.

Eidenbenz, Christian Gottlob, starb zu Stuttgart am 20. August 1799 im 37. Jahre seines Alters als Herzogl. würtembergischer Hofmusikus und stand zu seiner Zeit als Componist in Ansehen. Besonders geschätzt waren seine Balletmusiken. Gedruckt sind von ihm Klaviersachen, Flötenduo's und Lieder.

Eigentliche Kadenz, so viel wie vollkommene Kadenz, vollkommener Tonschluß.

Eigentlicher Dreiklang, so viel wie vollkommener, reiner Dreiklang.

Eigentliche Fuge, so viel wie eine streng gearbeitete Fuge.

Eilen ist eine Manier des Vortrags, welche darin besteht, daß das Zeitmaß eines Musikstückes allmählig beschleunigt wird. Bei den Darstellungen drängender Empfindungen, stürmischer Leidenschaftlichkeit, kann das Eilen sehr zweckmäßig angebracht werden; fehlerhaft und unzweckmäßig ist es aber, wenn es, wie so häufig geschieht, aus Mangel an Taktfestigkeit oder an technischer Sicherheit hervorgeht. Die italienischen Benennungen, mit denen der Componist das Eilen vorschreibt, sind accelerando und strigendo (s. d.). Den Gegensatz zum Eilen bildet das Zögern, Retardiren (s. d.).

Einert, Carl Friedrich, geb. 1798 zu Lommatsch in Sachsen, kam in seinem zwölften Jahre nach Leipzig auf die Thomasschule, wo er unter Schicht mit vielem Fleiße Musik studirte und später unter Friedrich Schneider's Leitung insbesondere sich zum Orgelspieler ausbildete. Dabei hatte er auch eine besondere Vorliebe für den Contrabaß gefaßt und nahm auf diesem Instrumente Unterricht bei Wach, welcher am Leipziger Orchester angestellt war. 1820 ging er als Musiklehrer einer gräflichen Familie nach Polen und 1821 kam er nach Warschau, wo er alsbald die Organistenstelle an der lutherischen Kirche erhielt und vom Kapellmeister Kurpinski am Theaterorchester als Contrabassist angestellt wurde. Gestorben ist er am 25. December an der Lungensucht, den Ruf eines würdigen, kenntnißreichen Musikers hinterlassend.

Eingang, s. Introduction.

Eingelegt heißt ein zu einem größern auszuführenden Musikwerke nicht gehöriges Tonstück, welches zwischen den Sätzen oder einzelnen Nummern des erstern vorgetragen

(eingeschoben, eingelegt) wird. Besonders legen Sänger und Sängerinnen, welche glänzen wollen, in einer Oper, deren einzelne Partien ihnen weniger Gelegenheit dazu darbieten, gern fremde Arien ein. Daß dies nicht immer mit Beachtung der gehörigen Discretion und des Charakters der ganzen Oper geschieht, ist leider eben so wahr, als es häufig ist.

Eingestrichen nennt man die dritte Oktave unsers Tonsystems, die Contra-Töne abgerechnet. Dann nennt man auch wohl die Achtelnoten eingestrichene Noten, weil sie nur einen Querstrich (Fuß, Balken) an ihrem Stiele haben.

Eingreifen der Hände beim Pianofortespielen heißt das Verfahren, mit einer Hand einzelne oder mehrere gleichzeitige Töne spielen, die in den Räumen zwischen den Tönen liegen, welche mit der andern Hand angegeben werden. Beide Hände kommen hierbei so übereinander zu liegen, daß die eingreifende die andere, welche in der Regel ihre Stellung im Wesentlichen nicht oder nur wenig verändert, bedeckt. Welche von beiden Händen die eingreifende sei, und welche die stillstehende, ersieht man leicht aus dem Zusammenhange und der Figur der Noten, welche letztere meist für die rechte Hand nach oben und für die linke nach unten gestielt sind. In zweifelhaften Fällen pflegt der Componist zu den Noten der eingreifenden Hand die Bemerkung sopra (oben) zu setzen, oder nur als Verdeutlichung die Bezeichnung M. D. oder bloß D. (Mano destra, rechte Hand) und M. S. oder S. (Mano sinistra, linke Hand) beizufügen.

Einhängeloch nennen die Klavierinstrumentenbauer 1) die Schleife an dem einen Ende der Saite, womit dieselbe an den kleinen Stift gehängt ist, und 2) das Loch in der Taste, wo dieselbe auf dem sogenannten Wagebalken (s. d.) ruht, und von einem, gewöhnlich aus starkem Eisen- oder Messingdrath verfertigten, in das Einhängeloch eingreifenden Stift dermaßen festgehalten wird, daß sie sich nicht anders aus ihrer bestimmten Lage begeben kann, als auf- und abwärts zum nöthigen Anschlagen der Saite sich bewegen. In beiden genannten Fällen werden die Stifte Einhängestifte genannt.

Einhängestifte, s. vorhergehenden Art.

Einicke, Georg Friedrich, geb. den 16. April 1710 zu Hohlstedt in Thüringen, wo sein Vater, der ihn auch zuerst in der Musik unterrichtete, Cantor und Organist war; später, während seiner Studien auf der Universität zu Leipzig, bildete er sich unter Bach und Scheibe zum gründlichen Musiker aus. Nach seines Vaters Tode erhielt er zunächst dessen Stelle, dann wurde er 1746 als Cantor und Musikdirektor nach Frankenhausen berufen und endlich im J. 1757 kam er in gleicher Eigenschaft und zugleich als Lehrer am Gymnasium nach Nordhausen, wo er den 20. Febr. 1770 starb. Er schrieb Klavierconcerte, Sinfonien, mehrere Jahrgänge Festtags-Kirchenmusiken, eine große Menge Gelegenheits-Cantaten u. s. w., von allen diesen Sachen ist jedoch nur sehr Weniges gedruckt.

Einklang, die vollkommene Uebereinstimmung zweier Töne von gleicher Höhe und Tiefe. S. Unisonus.

Einlagen, s. Eingelegt.

Einleitung, s. Introduction.

Einsaiter, s. Monochord.

Einschnitt, s. Cäsur, Absatz und Abschnitt.

Einsetzen, s. zunächst Eintreten; dann bedeutet es auch in der Orgelpedal-Applikatur das Wechseln der Füße auf einer und derselben Pedaltaste, jedoch mit dem Zusatze, daß dabei der Ton ununterbrochen fortklingen, oder von dem einsetzenden Fuße jedesmal wiederholt angegeben werden soll. Einige Orgelspieler nennen dies letztere Verfahren auch Nachrücken, obwohl dieser Ausdruck mehr für das erstere paßt.

Einsingen ist sowohl die Uebung eines Einzelnen zur Erlangung gehöriger Festigkeit und Sicherheit im Gesange, als auch das fleißige Zusammenüben mehrerer Singenden zu genauem und richtigem Vortrage von Gesangstücken.

Einspielen. Man gebraucht diesen Ausdruck in subjektiver und objektiver Bedeutung. Subjektiv, in Bezug auf den Spieler, wird darunter verstanden 1) das Bestreben, durch fleißige Uebung sich an ein besonderes Instrument, oder an eine eigenthümliche Spielart zu gewöhnen; 2) die Kunst, im Verein mit Anderen ein Tonstück nach Maßgabe des Verhältnisses einer einzelnen Stimme zu dem Ganzen gut, präcis und in richtiger, allseitig vollkommen harmonischer Uebereinstimmung vorzutragen. Auch in Beziehung auf allgemeine Uebung, die zum Concertspiel fähig macht, pflegen die Virtuosen den Ausdruck eingespielt zu gebrauchen. — Objektiv, in Beziehung auf das Instrument, bedeutet E., wenn durch fleißigen und zweckmäßigen Gebrauch dem Ton das Ungleichartige, Rauhe u. s. w., welches diesem eigen ist, so lange das Instrument noch neu ist, genommen wird. (In dieser Beziehung s. auch Ausblasen, Ausspielen.)

Einstimmen, s. Accordiren.

Einstimmig heißt jede für eine einzelne Stimme, oder ein einzelnes Instrument bestimmte Musik, und jeder für eine einzelne Stimme geschriebene Satz auch dann noch, wenn er im Einklang oder in der Oktave (all' unisono, all' ottava) begleitet wird. In der Kunstsprache bedient man sich für E. des Ausdrucks „homophonisch."

Einstudiren, eine Gesangpartie, oder ein Instrumentalstück, auch eine einzelne Passage, Stelle u. s. w. so einüben, daß sie mit der nöthigen Vollendung ausgeführt werden könne.

Eintreten, Eintritt bedeutet den Zeitpunkt, mit welchem in einer mehrstimmigen Musik eine jede Stimme nach vorhergegangenen Pausen zu singen oder zu spielen anfängt; am öftersten kommt dieser Ausdruck bei Fugen oder überhaupt bei einer im kanonischen Style gesetzten Musik vor, weil hier gewöhnlicher als sonst die sämmtlichen Stimmen nicht zugleich anfangen, sondern eine nach der andern eintritt.

Eintretungs- oder Eintrittszeichen, s. Wiederholungszeichen.

E-is, (franz. Mi dièse) heißt der durch ein Kreuz erhöhete Ton E, oder die sechste Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter.

Eisenhofer, Franz Xaver, ausgezeichnet besonders als Liedercomponist, geb. den 29. November 1783 zu Ilmmünster in Oberbaiern, lebt gegenwärtig als Studienrektor und Professor in Würzburg. Er erhielt schon früh Unterricht im Violinspielen und Singen, und als er in seinem elften Jahre in dem Benedictinerkloster Scheiern auf's Seminar kam, unterwies ihn ein Pater Marianus ein wenig im Generalbaß und sah die Compositionsversuche durch, die er schon damals machte.

Digitized by Google

Später, als er schon Candidat war, erhielt er gründlichen Unterricht in der Harmonie und im Contrapunkt von dem als Theoretiker berühmten Hof-Klaviermeister Grätz. Besonderer Beliebtheit erfreueten sich vor einigen Jahrzehenden seine Lieder für 3 und 4 Männerstimmen, zu denen er, wie zu vielen seiner Cantaten, meist die Texte auch selber dichtete.

Eisenhuet, Thomas, ein Componist aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., war anfangs Musikdirektor beim Fürsten zu Kempten (um 1776), und zuletzt regulirter Chorherr des Klosters zum heiligen Georg in Augsburg. Seine Werke bestehen in vielen mehrstimmigen Concerten, die er unter dem Titel „Harmonia sacra" herausgab (Augsburg 1675), in Antiphonien, Messen, Offertorien und endlich in einem theoretischen Werke: „Musikalisches Fundament", das mehrere Auflagen erlebte.

Eisenvioline, s. Nagelharmonika.

Eiser, Anton, geb. zu Prag im J. 1800, kam als Knabe in das Conservatorium der genannten Stadt und verließ dasselbe nach sechsjährigen eifrigen Studien als guter Musiker und besonders als tüchtiger Flötist. Seine erste Anstellung erhielt er im J. 1832 in Gratz als erster Flötist; doch gab er diese schon nach einem halben Jahre wieder auf und wurde Lehrer am Conservatorium seiner Vaterstadt und zugleich erster Flötist am ständischen Theater. Viele gute Schüler, die er gebildet, zeugen von seiner Lehrtüchtigkeit. Componirt hat er Mehreres, doch ist nur Weniges in weitern Kreisen bekannt geworden.

Eisert, Johannes, Violoncellist in der Königl. Kapelle in Dresden, war ein achtungswerther Virtuos auf seinem Instrument, ohne jedoch großes Aufsehen gemacht zu haben; geb. ist er im J. 1775 in Georgenthal. — Sein Sohn, Johann E., geb. 1810 in Dresden, und daselbst Hoforganist, bildete sich in Wien zu einem gründlichen Tonkünstler und ungemein fertigen Orgelspieler. Von seinen Compositionen für sein Instrument sind besonders die Fugen als kunstvoll und doch melodisch hervorzuheben.

Eisfeld, Theodor, geb. 1816 in Wolfenbüttel, studirte unter Carl Müller in Braunschweig Violine und bei Reissiger in Dresden die Composition. 1840 war er in Wiesbaden Kapellmeister, ging von da nach Paris und war 1843 Orchesterchef der „Concerts Vivienne". Später bereiste er Italien und machte daselbst Gesangsstudien; seit 1848 lebt er als geachteter Musiker in New-York.

Eisner, Carl, einer der bedeutendsten Waldhorn-Virtuosen der neuern Zeit, geb. 1796 in Sachsen, ging früh nach Rußland und war über zehn Jahre in der Petersburger Hofkapelle als Kammermusikus angestellt. 1836 nahm und erhielt er seinen Abschied mit Pension und machte eine größere Kunstreise; auf derselben kam er auch nach Dresden und wurde gleich nach seinem ersten Auftreten als erster Hornist in der Königl. Kapelle angestellt. Auch von Dresden aus machte er noch sehr erfolgreiche Kunstreisen. Sein Ton war eben so schön als seine Fertigkeit in Passagen ausgezeichnet genannt werden muß. Auch hat er mehrere Compositionen für sein Instrument herausgegeben, die von Talent zeugen.

Eisrich, Carl Traugott, geb. zu Baireuth um 1776, lebte als Musikdirektor in Riga und war ein fertiger Violin- und Klavierspieler, sowie auch beachtenswerther Liedercomponist.

Ekbole, (lat. Projectio), ein Versetzungszeichen der alten griechischen Musik, welches den Ton um 5 Viertelstöne oder Diesen erhöht.

Ekhart, Franz Joseph, geb. zu Teplitz um 1735, war schon als Knabe ein fertiger Klavierspieler und bildete sich später unter der Leitung seines Vaters zu einem vortrefflichen Orgelspieler. Er lebte längere Zeit in Rom, wo er an der Basilika St. Peter als Organist angestellt war und vom Pabst Clemens XIV. auch als Harfenspieler sehr geschätzt und begünstigt wurde. Auch waren in Italien seine Compositionen sehr angesehen, von denen aber Nichts gedruckt ist und auch in Deutschland in Abschriften nicht bekannt wurde.

Eklysis, (lat. Dissolutio), ein Versetzungszeichen der alten griechischen Musik, welches den Ton um drei Viertelstöne erniedrigte.

Ekmele war bei den Griechen das, was wir den Sprachton nennen, und daher Ekmeleia die Modifikation der Stimme zur Hervorbringung der Sprachtöne.

Elates, s. Stimmkrücke.

Élémens métriques, (spr. Elemang metrik') nennen die Franzosen die Taktglieder.

Eler, André, geb. im Elsaß um 1764, kam sehr jung nach Paris und machte sich durch einige gute Compositionen für Blasinstrumente bekannt. Er verstand nicht die Kunst, sich zu poussiren und in der Welt geltend zu machen und lebte daher meistentheils in sehr kümmerlichen Verhältnissen, die sich erst im J. 1816 etwas verbesserten, als er bei der neuen Organisirung des Conservatoriums zum Professor des Contrapunkts an dieser Anstalt ernannt wurde. Doch leider war es ihm nicht vergönnt, sich lange seines günstigern Schicksals zu freuen, denn schon am 21. April des Jahres 1821 starb er. — Von seinen Compositionen sind zu nennen die Opern: „Apelle et Campaspe", „l'habit du chevalier de Grammont" und „la forêt de Brama" (welche letztere aber nicht aufgeführt worden ist), Streichquartette und Trios, eine Ouvertüre für Harmoniemusik, Trios und Quartette für Blasinstrumente, ein Horneoncert u. s. w. — In den letzten Jahren seines Lebens war E. fast fortwährend damit beschäftigt, Compositionen der berühmtesten Meister des 16. Jahrhunderts in Partitur zu setzen und aus alten Sammlungen zu excerpiren. Die sieben eng geschriebenen Folio-Bände, die er auf diese Art zusammengebracht hat, sind von der französischen Regierung für die Bibliothek des Conservatoriums erworben worden und unter dem Namen der „Collection Eler" bekannt.

Elford, Richard, ein zu Anfang des vorigen Jahrhunderts berühmter Tenorist in England, war als Knabe in dem Chor der Kirchen zu Lincoln und Durham und erhielt auch da seine musikalische Erziehung. Später ging er auf's Theater; aber seine kleine dicke Figur war so unpassend für die Bühne, daß man sie sogar nicht über seine wundervolle Stimme vergessen konnte. Daher entsagte er bald der Bühnen-Carriere und trat in die Königl. Kapelle. Die berühmtesten englischen Componisten der damaligen Zeit setzten eigens Tonstücke für ihn (z. B. Weldon 6 Anthems für eine Singstimme) und Hawkins versichert, daß er im ausdrucksvollen Vortrag unübertrefflich gewesen sei.

Elimos war der Name einer alten phrygischen Flöte, die aus dem Holze des Lorbeerbaumes verfertigt wurde.

Elleviou, (spr. Ellewjuh), Jean, ein berühmter und ausgezeichneter Sänger an der pariser komischen Oper, geb. den 14. Juni 1769 zu Rennes. Sein Vater, Militärchirurg daselbst, bestimmte ihn zum Arzte; allein der junge Mensch fühlte einen unwiderstehlichen Drang nach Musik und dem Theater. So reiste er denn (nachdem er einige Male auf Privattheatern sich mit Erfolg versucht hatte) heimlich nach Paris und wurde hier von dem Director des Theaters von la Rochelle engagirt; der Vater aber ließ ihn verfolgen, nach seiner Heimath zurückbringen und sperrte ihn hier ein. E. erhielt seine Freiheit nur gegen das Versprechen wieder, zu seinen früheren wissenschaftlichen Studien zurückzukehren; doch gestattete man ihm, dieselben in Paris zu vollenden. Hier ging er aber bald wieder zum Theater und zwar zur Gesellschaft der Comédie-italienne, wo er am 1. April 1790 in der Rolle des Deserteur's in der Oper dieses Namens von Monsigny debütirte; man hielt nämlich seine noch unentwickelte Stimme für einen Bariton. Schnell bildete er sich aus, man erkannte in ihm einen ächten Tenor, und 1792 sang er zum ersten Male als solcher in Dalayrac's „Philippe et Goergette". Der Beifall war stürmisch. — Fast wäre jedoch dies Talent der Bühne entzogen worden; er mußte als Rekrut in den Heeren der jungen Republik zu Felde ziehen. Indessen gelang es ihm durch Vermittelung eines kunstliebenden Offiziers, bald wieder nach Paris zurückzukehren. Hier verwickelte er sich in politische Händel und flüchtete in Folge derselben nach Strasburg, wo er mehrere Vorstellungen auf der Bühne gab und ruhig und ungestört in seiner Kunst große Fortschritte machte. — Sobald in Paris jene Händel vergessen waren, eilte er wieder dahin und ward triumphirend empfangen. Seine Stimme, obwohl nicht übermäßig stark, war rein, sonor, metallen geworden, zugleich aber höchst biegsam und leicht ansprechend. Man denke sich dazu ein schönes Gesicht, eine schöne Figur, ein ausgezeichnetes Spiel und man wird begreifen, daß er der Liebling des Publikums, insbesondere auch der Günstling der Frauen war. Doch zeigte er sich auch als muthigen, ehrliebenden Mann. Ein gewisser Lesur hatte für ihn ein Opernbuch gemacht, und obwohl das Stück Beifall fand, erklärte E. nach der ersten Vorstellung, er werde nicht wieder darin auftreten. Der Autor fand sich dadurch beleidigt und schickte dem Sänger eine Herausforderung, der sie auch annahm; Lesur, der den ersten Schuß hatte, fehlte, E. aber warf ihm mit den Worten: „Wenn ich Sie todtschieße, so würde Ihr Stück deshalb nicht weniger schlecht sein!" die Pistole vor die Füße und entfernte sich. — Als man im J. 1801 die Theater Feydeau und Favart vereinigte, wurde E. einer der fünf Administratoren der Gesellschaft. In dieser Stellung machte er sich besonders um Grétry's Werke verdient, welche durch Mehul und Cherubini etwas in den Hintergrund gerathen waren, durch E. aber, der gewöhnlich die Hauptrolle darin sang, zu neuen Ehren gebracht wurden. Namentlich gilt dies von dem „Richard Löwenherz". Mehul schrieb für ihn seinen „Joseph". — Inzwischen hatte E. eine reiche Heirath gethan und wollte sich, da man ihm die Erhöhung seines Gehaltes auf 40,000 Franken abschlug, auf seine Besitzung im Rhone-Departement zurückziehen. Doch ließ er sich diesmal noch zum Bleiben bewegen und wurde mehr und mehr das Idol des Publikums, nebst Martin die einzige Stütze der Opera-comique. Bald aber erwachte in ihm der Wunsch, sich zurückzuziehen, mit erneuter Stärke. Die Einnahme, die er theils als festen Gehalt, theils als Antheil am Ge-

winne von dem Theater bezog, belief sich auf 84,000 Franken jährlich; statt dessen verlangte er nun — wie wenigstens seine Freunde erklärten, nur um einen Vorwand zum Abgange zu haben — 120,000 Franken jährlich; dies ward abgelehnt und so nahm E. am 10. März 1813 in Monsigny's „Felix" und Dalayrac's „Adolph und Clara" Abschied von dem Publikum. Er zog sich auf sein Gut Roncières bei Tarare im Rhone-Departement zurück und lebte hier im Schoße seiner Familie, geachtet von allen seinen Umgebungen, beschäftigt mit der Cultur des Bodens wie der dortigen Landleute. 1815 errichtete er beim Einmarsch der Verbündeten ein Freicorps zur Vertheidigung der Rhone, welches er auch selbst commandirte. — Später wurde er zum Mitgliede des General-Conseils für sein Departement ernannt und empfing den Orden der Ehrenlegion. — E. war ein Glückskind; nur Eins ist ihm in seinem Leben entschieden mißlungen: der Versuch, mit dem Lorbeer des Sängers und Schauspielers auch den des Dichters zu vereinen. 1805 schrieb er das Buch der Oper „Delia und Verdikan"; es fiel gänzlich durch, obwohl Berton die Musik dazu gesetzt hatte. Auch an dem Buche zur Oper „die Herberge von Bagnères" nahm er Theil; das Stück gefiel zwar, aber nur durch Catel's Musik; nach Fétis hat er auch den Text zum „Vaisseau amiral" verfaßt. — Schnell und unerwartet starb E. am 6. Mai 1842 zu Paris, wohin er, wie er von Zeit pflegte, eine Reise gemacht hatte.

Ellipse (lat. Ellipsis) wird in der Musik zunächst ganz im Allgemeinen in wörtlicher Bedeutung — also für Auslassung (s. d.) — gebraucht; dann versteht man jedoch insbesondere darunter die Auslassung der Dissonanz-Auflösung, oder die Uebergehung derselben durch das Eintreten oder Einschalten einer ganz andern Harmonie als diejenige ist, in welcher allein nur die Auflösung der vorhergehenden Dissonanz enthalten sein könnte. Man nennt dieses Verfahren auch wohl die elliptische oder katachrestische Auflösung (vom griech. *κάταχρησις*, unrechtmäßiger Gebrauch, Mißbrauch.)

Ellmenreich, (auch zuweilen Elmenreich geschrieben), Johann Baptist, ein vorzüglicher Baßsänger, geb. 1770 in Neubreisach und im März 1792 zuerst in Frankfurt a/M. engagirt. Hier blieb er bis zum J. 1800, gab dann Gastrollen in Weimar, Leipzig, Cassel und Amsterdam und befand sich 1801 in Paris, wo er namentlich in italienischen Intermezzi, die er auf dem Theater der Opera buffa vortrug, viel Glück machte. Im J. 1802 war E. bei der deutschen Operngesellschaft engagirt, die der Theaterunternehmer Haselmayer aus Stuttgart zusammengebracht hatte und die ihre Vorstellungen auf dem Theater der Porte St. Martin, unter dem Namen „Theâtre Mozart" gab. Doch scheiterte das Unternehmen schon nach Verlauf eines Monats, und E., nachdem er eine Zeitlang mit dem Klavierspieler Wölffl gereist war, wandte sich nun nach London, wo er sich aber meist nur in Privatcirkeln hören ließ, was ihm aber gut bezahlt wurde. Von London aus ging er wieder nach Paris, wo er noch bis zum Herbst des Jahres 1803 blieb; dann wandte er sich wieder nach Deutschland, gab bis zum J. 1807 in verschiedenen Städten Gastrollen und wurde in genanntem Jahre in München als Kammersänger angestellt. Nach dieser Zeit aber hat man weiter Nichts von ihm gehört. — E's. Stimme war schön klingend, biegsam, und hatte den bewundernswerthen Umfang vom Contra-B bis zum eingestrichenen g. Auch hat er componirt und von seinen Sachen sind die bekann-

Digitized by Google

testen: „der Rechenmeister Amor", Ged. von Blumauer, für eine Baßstimme mit Begleitung des Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncello; die Arie „Schöne Mädchen, wer Euch trauet" mit Pianofortebegleitung; die Arie „das Leben ist ein Würfelspiel" für eine Baßstimme mit Orchesterbegleitung.

Elmenhorst, Heinrich, geb. zu Parchim in Mecklenburg am 19. October 1632, studirte in Leipzig und Wittenberg Theologie, wurde 1660 in Hamburg zuerst Diakonus an der Catharinenkirche, dann 1673 Archidiakonus und 1697 Pastor am Spital St. Jobi, als welcher er am 21. Mai 1704 starb. Er hat herausgegeben: Geistliches Gesangbuch mit Francken's musikalischer Composition; Dramatologia antiquo-hodierna etc., Hamburg 1688, worin er sich als aufgeklärter Mann zeigt und das Theater gegen die Vorwürfe der Sündhaftigkeit in Schutz nimmt; dann hat er auch die „geistlichen Opernspiele" (wie er sie nennt), „Michael und David" und „Charitine" gedichtet.

Eloy, ein Contrapunktist, der wahrscheinlich zu Ende des 14. Jahrhunderts gelebt hat und ein Franzose gewesen zu sein scheint. Es existirt von ihm in dem Archiv der päbstlichen Kapelle eine Messe „Dixerunt Discipuli", aus der Kiesewetter in seiner „Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik" das Kyrie und Agnus Dei mitgetheilt hat.

Elsberger, (von Gerber Elsperger genannt), Johann Christoph Zacharias, geb. zu Regensburg im J. 1736, war anfangs Cantor an der lateinischen Schule zu Sulzbach und endlich geheimer Sekretär daselbst, als welcher er am 1. Februar 1790 starb. Er hat mehrere Jahrgänge Kirchenmusiken componirt, die ihrer Zeit geschätzt waren; dann gab es auch von ihm Klaviersonaten, Sinfonien und eine Oper „der Barbier von Sevilla". Jetzt sieht man nur sehr selten noch Etwas von allen diesen Sachen.

Elsner, Joseph, geb. zu Grottkau in Schlesien am 1. Juni 1769, wo sein Vater Tischler war, aber auch Klaviere, Harfen und andere musikalische Instrumente verfertigte. Joseph wurde 1781 auf die lateinische Schule nach Breslau gethan und hier seiner schönen Stimme wegen als Diskantist an der Dominikanerkirche aufgenommen; späterhin wirkte er auch fleißig an der Oper als Violinist und Sänger mit und dies gab seiner Neigung zur musikalischen Kunst immer mehr Nahrung, so daß er endlich die Medicin, die er zu studiren angefangen, ganz aufgab und sich ausschließlich der Musik widmete. Dies geschah in Wien, wohin er sich von Breslau aus begeben hatte; er suchte den Umgang bewährter Künstler, um von ihnen zu lernen, studirte eifrig gute Werke und setzte seine Compositionsversuche, die ihm schon in Breslau Beifall und Aufmunterung eingetragen hatten, fleißig fort. Im Herbst 1791 ging er nach Brünn, wo er als Violinist angestellt wurde und 1792 berief man ihn als Musikdirector nach Lemberg, wo er bis 1799 blieb und u. A. die polnische Oper „die Amazonen," die Musik zu mehreren polnischen Dramen, Sinfonien, 8 Streichquartette, Cantaten, Entreaktmusiken u. s. w. componirte. 1793 kam er als Theatermusikdirector nach Warschau und verwaltete dieses Amt bis zum J. 1821; inzwischen hatte er eine Reise nach Paris gemacht und dort mehrere seiner Compositionen hören lassen und herausgegeben; auch wurde besonders auf seinen Betrieb im J. 1815 ein Verein errichtet, der den Zweck hatte, Musiklehrer für Schulen, Organisten u. s. w. zu bilden,

Digitized by Google

und der nachher in das Conservatorium aufging, welches im J. 1821 in Warschau errichtet wurde, und zu dessen Direktor E., nachdem er das Theater verlassen hatte, erwählt wurde. Unausgesetzt zu Nutz und Frommen der Kunst thätig lebte der würdige Mann bis zum 18. April des Jahres 1846. — Seine sehr zahlreichen Compositionen sind ungefähr im Style Simon Mayr's und Paër's gehalten, also leichtfaßlich und klar, und bestehen in etwa 20 polnischen Opern, einigen Melodramen, Balletten, mehreren Einlagstücken, Cantaten, sehr vielen Kirchenstücken aller Art, Sinfonien, Quartetten, Klaviersachen, Concerten für verschiedene Instrumente, vielen Gesangssachen u. s. w.

Elst, Johann van der, ein Augustinermönch in Gent, Sprößling einer adligen Familie und geb. im Schlosse Meulenakers in Brabant zu Anfang des 17. Jahrhunderts, kam in seiner Jugend nach Frankreich und studirte dort die Musik. In sein Vaterland zurückgekehrt, beschäftigte er sich noch eifrig mit der Musiktheorie, erfand eine neue Notirungsart, welcher er die schwarze Notation des 14. Jahrh. zu Grunde legte, und schlug für die Solmisation eine neue Notenbenennung vor, nach der nur für die sogenannten natürlichen oder ursprünglichen Noten die Namen ut, re, mi, fa u. s. w. beibehalten, die mit Kreuzen versehenen (erhöheten) Noten aber it, ri, si, sil, li und die durch b erniedrigten ra, ma, sal, le, sa genannt werden sollten. Die Prinzipien dieser seiner neuen Methode entwickelte er in dem Schriftchen: Notae augustinianae sive musices figurae seu notae novae concinnendis modulis faciliores, tabulatis organicis exhibendis aptiores, Gent 1657. Man hat ferner von E. noch einen Traktat in flämischer Sprache: „Den ouden en de nieuwen Grondt van de Musicke," Gent 1662, darin er sein oben angeführtes System reproducirt.

Elvezio, Ludovico, ist der italienische Name des Ludwig Senfl (s. d.)

Elwart, Antoine Elie, geb. den 18. November 1808 zu Paris, konnte seiner schon sehr frühzeitig erwachenden Neigung zur Musik der Dürftigkeit seiner Eltern wegen nur in sehr geringem Maße nachhängen und mußte, nachdem er in seinem 13. Jahre die Schule verlassen hatte, sich dem Kistenmacher-Handwerk widmen. Ueberdrüssig dieser Beschäftigung und seinem Hange zur Musik folgend, verließ er seinen Meister und brachte es auf Grund einigen Violin-Unterrichtes, den er schon früher von dem Vater des bekannten Ponchard erhalten hatte, durch anhaltenden Fleiß so weit, daß er in seinem 15. Jahre in einem pariser Orchester als zweiter Violinist angestellt werden konnte. Durch eine Messe, die er, ohne Anleitung in der Composition erhalten zu haben, in seinem 16. Jahre verfertigt hatte, zog er die Aufmerksamkeit Reicha's auf sich und dieser übergab ihn der Leitung einer seiner besten Schülerinnen, der Madame de St. Ursule, die ihn zu einem guten Harmonisten bildete. Ungefähr um 1829 erhielt er Unterricht von Lesueur und ließ sich in's Conservatorium aufnehmen, wo er 1830 den ersten Preis davon trug; auch vom Institut de France erhielt er in den Jahren 1831 und 1832 den zweiten und den großen Preis für Composition. Mit dem letztern ist bekanntlich das Stipendium für eine mehrjährige Reise in's Ausland verbunden, und E. begab sich daher nach Italien, wo er in Rom eine Messe, den größten Theil einer italienischen Oper und eine Trauerscene „Omaggio alla memoria di Vincenzo Bellini," welche im Theater Valle im November

des Jahres 1835 aufgeführt wurde, componirte. 1836 nach Paris zurückgekehrt, fand er daselbst am Conservatorium eine Anstellung als Professor-Adjunct in Reicha's Klasse. Seit dieser Zeit hat er manches Gute, namentlich mehrere Messen, andere Chorsachen, Unterrichtswerke u. s. w. herausgegeben. Auch als musikalischer Schriftsteller ist er in mehreren pariser Zeitungen aufgetreten und hat auch eine Biographie des Sängers Duprez verfaßt.

Embaterion oder **Enoplion**, ein Kriegslied der Spartaner, unter dessen von Flötenspiel begleiteter Absingung sie taktmäßig vorwärts schritten und den Feind angriffen. Solche in die Klasse der Embaterien gehörige Lieder dichteten z. B. Tyrtäus und Alkman.

Embouchure, s. Ansatz.

Emmeleia hieß bei den Griechen die Modification der Stimme zur Hervorbringung der Singtöne; auch wurde darunter die Melodie eines gewissen bei den Tragödien gebräuchlichen Tanzes verstanden, über dessen Beschaffenheit jedoch nähere Nachrichten fehlen.

Emmert, Joseph, geb. zu Kitzingen in Franken am 27. November 1732, wurde gegen 1760 seiner vortrefflichen musikalischen Kenntnisse und Verdienste in der Composition wegen als Schulrector nach Schillingsfürst berufen, um daselbst die Musik durch Bildung junger Künstler in Aufnahme zu bringen. 1773 erhielt er die Stelle als Rector der lateinischen Schule zum h. Burkhardt und als Chordirector der Universität zu Würzburg. Gegen 1790 nahm er seinen Abschied mit dem Titel eines Kapellmeisters, unter dem Versprechen jedoch, alle Jahre eine gewisse Zeit noch der weitern Vervollkommnung der dortigen Musik zu widmen. Er componirte viele lateinische und deutsche Messen, Vespern, Miserere's, Te Deum, die Opern „Esther", „Judith", „Semiramis", „Tomyris", „Eberhard" und das Singspiel „die geopferte Unschuld"; ferner eine große Anzahl Kirchenstücke und Choräle, von welchem Allen nur ein Te Deum, eine Psalmodie, eine Sammlung Meßlieder und ein Choralbuch (zu dem 1800 erschienenen neuen Würzburgischen Gesangbuche) gedruckt worden ist. Er starb zu Würzburg den 20. Februar 1809. — Sein Sohn und Schüler, Adam Joseph E., geb. zu Würzburg den 24. December 1765, widmete sich zwar nicht vorzugsweise der Musik, hat jedoch als Salzburgischer Archivrath und geheimer Archivar, auch als erster Official in dem k. k. Archiv zu Wien Manches componirt, was seinen Fleiß, seine gründlichen Kenntnisse in der Musik und seinen gutgebildeten Geschmack bekundet, wie z. B. die Opern „Don Silvio von Rosalva", welche 1801 zu Anspach, und „der Sturm", welche 1806 zu Salzburg mit dem allgemeinsten Beifall aufgeführt wurde; ferner ein Te Deum, eine vierstimmige Cantate zur Feier des Wahltages des Erzbischofs, 1799 zu Salzburg aufgeführt, mehrere Lieder und Gesänge und Stücke für Harmoniemusik. Gedruckt ist von seinen Sachen wenig.

E-Moll, diejenige der 24 Tonarten unsres heutigen Musiksystems, in deren Scala der Ton f durch ein Kreuz (♯) in fis verwandelt ist. Sie ist daher die sogenannte parallele Moll-Tonart der Dur-Tonart G-Dur, die ebenfalls als Vorzeichnung ein Kreuz (vor f) hat.

Empâter les sons, (spr. Angpahteh lä Ssong), die Töne impastiren, ist eine

französische Metapher für die Vollkommenheit der Ausführung, die man im Deutschen gewöhnlich durch den Ausdruck „aus einem Guſſe" bezeichnet.

Enckhausen, Heinrich Friedrich, geb. zu Celle den 28. August 1799, erhielt als Knabe schon von seinem Vater, einem gewandten Instrumentalisten, den ersten musikalischen Unterricht und lernte nach und nach die gangbarsten Instrumente spielen. 1816 trat er in das Musik-Corps der in Celle stationirten Garde-Kürassiere und in diese Zeit fallen auch seine ersten Compositionen — Tänze, Märsche, Ouvertüren, Solopiecen — deren unbefriedigender Erfolg jedoch E. bestimmte, gründlichen Unterricht in der Composition zu nehmen. 1826 ging er nach Berlin, hauptsächlich um sich unter der Leitung des damals dort anwesenden Aloys Schmitt im Klavierspiel auszubilden. Noch ehe er sein vorgestecktes Ziel erreicht hatte, erhielt Schmitt die Schloßorganistenstelle in Hannover und E. kehrte deshalb mit demselben nach dieser Stadt zurück, eifrig und mit bestem Erfolg bei ihm seine musikalischen Studien betreibend. Nach seines Lehrers Abgange von Hannover erhielt E. dessen Stelle als Organist an der Schloßkirche, wurde Hofpianist und übernahm die Leitung der von Schmitt gestifteten Singakademie. Er hat viele Klaviersachen — Rondos, Variationen, Sonaten, instruktive Stücke, welche letzteren besonders sehr brauchbar sind, Kirchenstücke, von denen besonders der 130. Psalm für 4 Männerstimmen hervorzuheben ist, Lieder u. s. w. componirt, die sich alle durch Solidität und natürlichen Fluß der Gedanken auszeichnen.

Encore, noch, noch einmal, dasselbe, was Da Capo (s. d.). — Zu bemerken ist, daß dieses Wort nicht etwa französisch — also angkohr — ausgesprochen wird, sondern einfach wie es geschrieben ist.

Endematie hieß bei den Griechen die Melodie eines nur bei den Argiern gebräuchlichen Tanzes, von dessen Beschaffenheit aber nichts Näheres bekannt geworden ist.

Enderle, Wilhelm Gottfried, geb. zu Baireuth am 21. Mai 1722, lernte bis in sein 14. Jahr die Musik in Nürnberg und bildete sich nachher zum Violinspieler in Berlin weiter aus. 1748 erhielt er die Stelle eines ersten Violinisten in der bischöflichen Kapelle zu Würzburg und 1753 ward er als Concertmeister nach Darmstadt berufen, wo er im J. 1793 starb. Er war einer der größten Violinvirtuosen seiner Zeit und auch gründlicher Tonsetzer; doch ist von seinen vielen Compositionen keine gedruckt worden.

Endigungszeichen, s. Endzeichen.

Endlicher Kanon, s. Kanon.

Endter, Christian Friedrich, geb. 1728, lernte beim Organisten Pfeiffer in Hamburg Orgelspielen und gehörte zu den geschätztesten Künstlern seiner Zeit auf dem erwähnten Instrumente. 1746 ward er aber Organist zu Buxtehude und 1756 in gleicher Eigenschaft an der lutherischen Hauptkirche zu Altona angestellt. Ende des J. 1792 machte er seiner geschwächten Gesundheit wegen einer Reise zu seinem Bruder nach Buxtehude, starb aber hier schon am 26. Mai 1793. Von seinen Compositionen, die in Liedern und Cantaten bestehen, ist nur der kleinste Theil gedruckt.

Endter, Wolfgang Moritz, Buchhändler zu Nürnberg, geb. 1653 und gest. 1722, ein großer Freund der Musik und besonders merkwürdig wegen seiner Erfin-

dung eines neuen Notendruckes mit einer Art Typen, (1690), bei der ihn der berühmte G. C. Wecker, sein Lehrer im Klavierspiel, mit Rath und That unterstützte. Bis auf Breitkopf's (s. d.) ungleich zweckmäßigere Erfindung galt E's. Druck für den besten.

Endzeichen, s. Final- oder Schlußzeichen.

Energico, (spr. Enerdschiko), ist die italienische Bezeichnung für einen kräftigen, nachdrücklichen, markirten Vortrag.

Enge Harmonie, oder

Enge Lage, s. Akkord.

Engel, Carl Immanuel, geb. zu Technitz bei Döbeln, wo er auch den 7. September 1795 starb, war anfangs Organist an der Churf. Sächs. Schloßkapelle in Leipzig und zuletzt Musikdirektor bei der Guardasoni'schen Operngesellschaft. Dieser vielgebildete Musiker hat fleißig componirt, doch sind von seinen Sachen nur einige Klaviersonaten, Lieder und Fugen gedruckt.

Engel, Johann Jacob, Sohn eines Predigers zu Parchim in Mecklenburg, den 11. September 1741 geb., studirte auf den Universitäten Rostock und Leipzig Theologie und Philosophie, ward später Professor am Joachimsthalschen Gymnasium in Berlin, dann Lehrer des nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm III. und hierauf Oberdirektor des Berliner Theaters, welche Stelle er aber 1794 Verdrusses und Kränklichkeits halber niederlegte. Gestorben ist er zu Parchim den 28. Juni 1802, während er bei seiner Mutter zum Besuch war. In seinen populär-philosophischen und ästhetischen Schriften ist Manches auch für den Musiker Interessante; so gehört z. B. seine Abhandlung über musikalische Malerei mit zu dem Besten, was wir über diesen Gegenstand haben. Ferner ist er auch der Dichter der von Neefe in Musik gesetzten Operette „die Apotheke."

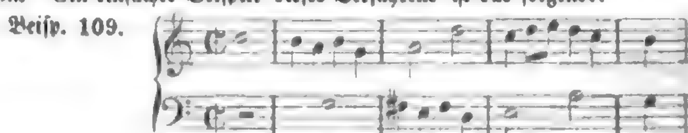
Engelbronner, s. Aubigny.

Engelstimme, s. Angelica.

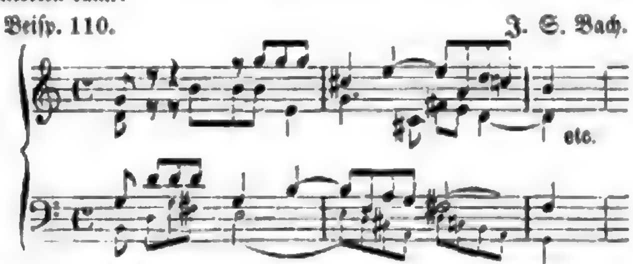
Engelzug, ein Orgelregister, durch welches die Arme mehrerer an der Orgelfronte angebrachten Engelfiguren, in deren rechter Hand sich eine Trompete befindet, so bewegt werden, daß sie diese an ihren Mund bringen und es den Anschein hat, als ob sie dieselbe bliesen. Außer diesen trompetenden Figuren waren in älteren Orgeln auch noch welche angebracht, (namentlich an den beiden Flügeln der Orgelfronte), die Pauken vor sich hatten und diese vermöge einiger von dem Organisten regierten Tritte schlugen. Man enthält sich jetzt dieser und ähnlicher Spielereien, die vom Ende des 17. bis in die Mitte des 18. Jahrh. beliebt waren.

Engführung, lat. Restrictio, ital. Ristretto, auch einfach Stretto genannt, ist diejenige Art der Durchführung in einer Fuge, bei welcher man nicht den Schluß des Thema's abwartet, sondern die Beantwortung noch während des letztern eintreten läßt, wo also die Stimmen gleichsam auf einander drängen, sich einander in die Enge treiben. Ein einfaches Beispiel dieses Verfahrens ist das folgende:

Beisp. 109.



Folgendes Beispiel ist ein complicirteres und man kann an ihm sehen, daß die Engführung auf verschiedenen Punkten des Thema's und mit verschiedenen Intervallen eintreten kann:

Beisp. 110. J. S. Bach.

Gewöhnlich bildet die Engführung das Schlußstück der Fuge, namentlich bei Gesangfugen, jedoch bringt sie Bach auch öfter in der Mitte und sogar in dem „Confiteor unum baptisma“ der hohen Messe (H-moll) gleich zu Anfang. Zu verkennen ist nicht, daß die Engführung ein mächtiges Mittel zur Steigerung in der Fuge ist, und darum auch, und nicht der bloßen Künstlichkeit wegen, sollte man bei Erfindung eines Fugensubjektes gleich darauf bedacht sein, daß dieses die Engführung zulasse. Hat man ein Thema, welches nicht ohne Fehler und Härten in der Engführung erscheinen kann, so ist es erlaubt, dasselbe in Etwas zu verändern, doch darf sich natürlich diese Veränderung nicht so weit erstrecken, daß man am Ende das Thema nicht mehr zu erkennen vermöchte. Auch kann es vorkommen, daß, namentlich bei einem langen Thema, die Engführung sich nur mit einem Theile desselben beschäftigt, oder daß mit anderen Worten das Thema nicht in seiner ganzen Ausdehnung in der Engführung erscheint. Noch ist schließlich zu bemerken, daß nicht immer der Führer die Engführung beginnen müsse, sondern daß auch der Gefährte den Anfang machen könne, und dies wird namentlich geschehen, wenn die Engführung schon in der Mitte der Fuge angebracht ist (wie z. B. in der Fuge VII. des zweiten Theils von Bach's wohltemporirtem Klavier), oder wenn der Gefährte bessere oder richtigere harmonische Verhältnisse ergiebt, als der Führer.

Engler, Philipp, Rector an der katholischen Stadtschule und Lehrer der Harmonie an dem evangelischen Schullehrer-Seminar zu Bunzlau, geb. am 20. April 1786 zu Seitendorf bei Görlitz, hat Klaviersachen, Lieder, Orgelstücke, ein Handbuch der Harmonie oder theoretisch-praktische Präludirschule herausgegeben. Außerdem sind von ihm in Manuscript eine Generalbaßschule, Orgelsachen, Motetten, Cantaten u. s. w. vorhanden.

Engler, Michael, ein vortrefflicher Orgelbauer zu Breslau, geb. zu Brieg in Schlesien, den 6. September 1688, ließ sich im J. 1722 in Breslau nieder und starb in letzter Stadt den 15. Januar 1760. Von den 25 großen und kleinen Orgeln, die er gebauet hat, sind besonders anzuführen: die in der Elisabethkirche in Breslau, zu St. Nikolai in Brieg und in der Cistercienser-Klosterkirche zu Grüßau. — Sein Sohn, Gottlieb Benjamin E., zu Breslau um 1725 geb. und den 4. Februar 1793 gestorben, so wie sein Enkel, Johann Gottlieb Benjamin E., zu Breslau den 28. September 1775 geb. und den 15. April 1829 gest., waren ebenfalls aus-

gezeichnete Orgelbauer und in Schlesien befinden sich viele Werke, die ihre Meisterschaft bekunden.

Englert, Anton, geb. den 4. November 1674 zu Schweinfurt, wo sein Vater Stadtmusikus war, ging 1693 nach Leipzig, um daselbst Theologie zu studiren und bildete sich auch in der Musik unter Schade, Strunck und Kühnau aus. 1697 kehrte er in seine Vaterstadt zurück und erhielt daselbst eine Cantorstelle, welche er 20 Jahre verwaltete und darauf Conrector, und im J. 1729 Rector und Organist wurde. Er hat mehrere Jahrgänge Kirchenmusiken herausgegeben, welche von seinen gründlichen musikalischen Kenntnissen zeugen.

Englischer Tanz, so viel wie Anglaise, (s. d.)

Englisches Horn, ital. Corno inglese, ein Holzblasinstrument aus dem Geschlechte der Oboen, von fast halbkreisförmig gebogener Form und ein wenig weiterer Mensur, als die der Oboe, was durch die tiefere Lage des Tonumfanges bedingt ist. Dieser erstreckt sich vom kleinen f bis zum zweigestrichenen g und a, seltener bis $\bar{\bar{c}}$. Uebrigens wird das englische Horn eben so behandelt, wie die Oboe, hat dieselbe Applicatur und denselben Ansatz, nur das Rohr hat einen etwas längeren und ein wenig gebogenen Stiefel, weshalb es weiter zwischen die Lippen genommen sein will. Der gebogenen Form wegen kann das englische Horn nicht gebohrt, sondern muß aus zwei, bis zur nöthigen Höhlung ausgestochenen und zusammengeleimten Theilen zusammengesetzt und dann, um der Dichtigkeit willen mit Leder überzogen werden. Da aber die ausgestochene und zusammengesetzte Höhlung nie so glatt und rund als eine gebohrte oder gedrehte sein kann, so hat der Ton des englischen Hornes etwas Heiseres und Rauhes. Zu Ende des vorigen Jahrhunderts war dies Instrument in den Orchestern sehr verbreitet; jetzt wendet man es nur noch ausnahmsweise an.

Englisch Violet ist 1) ein jetzt ganz veraltetes Saiteninstrument, welches sich von der ältern Viole d'amour (als dieselbe nämlich noch mitklingende Drathsaiten hatte) nur durch eine verschiedene Stimmung der über dem Griffbrett liegenden 7 Darmsaiten und durch eine größere Anzahl (14) mitklingender Drathsaiten unter dem Griffbrett unterschied; 2) verstand man ehedem darunter auch eine Umstimmung der Violine (in c, a, $\bar{c}$, $\bar{a}$), welche die Ausführung mancher Arten von Arpeggiaturen und Doppelgriffen erleichtert und auch wahrscheinlich den Ton des obengenannten alten Instruments nachahmen sollte; allerdings mußte durch die geringere Spannung der Saiten (der tiefern Stimmung wegen) der Ton der Violine bei dieser Umstimmung eine merklich andere Klangfarbe als gewöhnlich erhalten.

Engramelle, (spr. Angramell'), Pater Marie Dominique Joseph, Augustinermönch im Kloster der Königin Margaretha zu Paris, geb. zu Nédouchal in Artois den 24. März 1727, gab im J. 1775 heraus: „La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notage dans les instrumens de concerts mécaniques,“ worin er die Kunst, Noten auf Walzen zu übertragen, mit vieler Einsicht abhandelt, und dadurch den Schleier von dem Geheimnisse der Verfertigung der Spieluhren und Drehorgeln hob. Auch soll er eine Maschine erfunden haben, die das, was man auf einem Klaviere spielt, sogleich aufnotirt; doch steht er mit diesen Bestrebungen nicht allein, denn schon vor ihm haben der Hofrath Unger in Braunschweig und der Engländer Freeke mit derartigen Erfindungen sich

Digitized by Google

abgegeben. Im J. 1779 las E. endlich auch in der Akademie der Künste ein Memoire über ein Instrument seiner Erfindung, das die geometrische Theilung der Töne genau angeben sollte, wonach denn die Klavierinstrumente vollkommen rein gestimmt werden könnten. — E. starb im J. 1781.

Engstfeld, Peter Friedrich, Musiklehrer am Gymnasium in Duisburg, geb. den 6. Juni 1793 zu Heiligenhaus im Regierungsbezirk Düsseldorf und um's J. 1820 in obiger Eigenschaft angestellt, hat herausgegeben: „Kurze Beschreibung des Tonziffern-Systems und Versuch einer Vertheidigung desselben. Ein kleiner Beitrag zur Gesangsbildung in Volksschulen", Essen 1825; „Kleine praktische Gesangsschule, ein Uebungsbuch für Ziffersänger", ebend.; „Grundzüge des Generalbasses, nebst Aufgaben für angehende Choralspieler", ebend. 1828; „Gesangfibel für Elementarschulen" oder „500 methodisch geordnete kurze musikalische Sätze in Tonziffern, mit untergelegten Texten", ebend. 1831; eine dergl. für höhere Bürgerschulen und Gymnasien, 460 mus. Sätze mit untergelegten Texten enthaltend, ebend.; außerdem mehrere kleinere Klaviersachen und Chorgesänge zum kirchlichen Bedarf für Ziffersänger nach Natorp's Methode.

Enharmonisch nennen wir zwei Töne, die von verschiedenen Tonstufen abgeleitet sind, eigentlich auch einen geringen Unterschied der Tonhöhe haben sollten, in unsrem modernen Tonsystem aber nicht wirklich unterschieden, sondern vielmehr als ein Ton, auf derselben Tonhöhe angegeben werden. So gehören z. B. die Töne eis und f, dis und es je zwei verschiedenen Tonstufen an, werden aber, jedes Paar, auf derselben Höhe intonirt, von Singstimmen und Instrumenten angegeben.

Enharmonische Accorde sind solche, die bei abweichender Benennung einiger oder aller Töne doch ganz gleich klingen. So sind z. B. die Dreiklänge cis, eis, gis und des, f, as, die Septimenaccorde cis, e, g, ais und des, e, g, b dem Klange nach ganz gleich, wenn sie auch in Betreff der mit ihnen und durch sie möglichen Modulationen (Ausweichungen) verschiedenartig gedeutet werden müssen.

Enharmonische Ausweichung, dasselbe, was Enharmonische Tonverwechslung, (s. d.).

Enharmonische Diesis, s. Diesis.

Enharmonische Intervalle sind solche, die bei abweichender Benennung ihrer Töne (oder eines derselben) gleiches Tonmaß haben; so z. B. die kleine Terz c — es und übermäßige Secunde c — dis, die übermäßige Quinte c — gis und kleine Sexte c — as u. s. w.

Enharmonische Mehrdeutigkeit nennt Gottfried Weber in seiner Theorie der Tonsetzkunst das Abweichen der Töne oder Accorde von einander in Hinsicht ihrer Schreibart durch Versetzungszeichen, ohne Veränderung ihres Klanges, welches aus dem Vorhandensein zweier Töne auf einer und derselben Stufe, also aus der Möglichkeit entsteht, einen und denselben Ton anders zu benennen und zu bezeichnen und einen und denselben Accord aus verschiedenen Grundharmonien herleiten zu können. S. Enharmonische Accorde.

Enharmonische Rückungen nennen einige Theoristen auch die Enharmonischen Tonverwechslungen (s. d.).

Enharmonische Tonarten heißen diejenigen, welche unter verschiedenen Na-

Digitized by Google

men dieselben Töne und dieselbe Tonfolge geben, z. B. Cis-Dur (oder Moll) und Des-Dur (oder Moll.)

Enharmonisches Tongeschlecht, eine der heutigen Musik ganz fremde Grundform, die nur die Griechen sich gebildet hatten, ἡ ἁρμονία oder ἐναρμονικὸν γένος nannten, und der zufolge sie ihr Tetrachord aus zwei Vierteltönen und einem Zweiton-Intervall zusammensetzten.

Enharmonische Tonleiter heißt bei manchen Tonlehrern die Folge der Tonstufen, jede in ihrer ursprünglichen Höhe und zugleich erhöht und erniedrigt genommen, z. B.

ces, c, cis, des, d, dis, es, e, eis, fes, f, fis — u. s. w.

Enharmonische Tonverwechslung, Enharmonischer Tonwechsel, oder Enharmonische Rückung nennt man die Umnennung eines einzelnen Tones, eines Intervalls, eines Accords, oder überhaupt einer ganzen Tonart in der Art, wie sich aus den vorhergehenden Artikeln über die Enharmonie ergiebt. Der Zweck der enharmonischen Tonverwechslung kann sein 1) um vermöge derselben eine bequemer zu lesende und übersehende Tonart zu erhalten; 2) um durch sie schneller in entfernte Tonarten zu moduliren und 3) um es einigen Orchester-Instrumenten bequemer zu machen, denen z. E. gewisse Töne oder Gänge in einer B-Tonart leichter werden, als in einer Kreuz-Tonart und umgekehrt.

Enkomiastisch, wörtlich: lobrednerisch (vom griech. ἐγκωμιάζω — ich lobpreise) ward von den alten Griechen und wird zuweilen auch heute noch derjenige Styl genannt, dessen man sich bei den Lobgesängen bedient. S. Melopöie.

Enno, Sebastiano, ein italienischer Componist aus der Mitte des 17. Jahrh. ist merkwürdig als der älteste, in dessen Compositionen man die Ausdrücke adasio (für adagio), affettuoso, presto, da Capo se piace und allegro findet. Das einzige Werk, welches man noch von ihm hat, ist „Ariose Cantate, lib. II." Venedig 1655.

Enoplion, s. Embaterion.

Ensemble, (spr. Angßangbl') ist ein französisches Wort, das jedoch auch im Deutschen adoptirt ist, und bedeutet entweder das Zusammenwirken bei der Ausführung eines mehrstimmigen größeren Tonwerkes, die Uebereinstimmung aller wirkenden Kräfte u. s. w., oder man versteht darunter ein solches mehrstimmiges Tonstück, das zwar von einem Verein verschiedener Musiker im Ganzen vorgetragen wird, deren Hauptstimmen aber dabei immer eine gewisse Selbstständigkeit behalten, wie z. B. in Opern und Oratorien der Finale's, überhaupt alle mehr als bloß vierstimmig dialogisirten Gesangstücke.

Enslin, Philipp, war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Kapellmeister zu Wetzlar und ein guter Klavierspieler, so wie auch geschätzter Componist. Er schrieb Variationen, Sonaten, Rondo's u. s. w. für Klavier, einige Klavierquartetten, viele Lieder u. A. m.

Entrata, (ital.) oder Intrade, Eingang, Vorspiel, s. Introduction.

Entr'akt, (spr. Angtr'akt), ist in der Musik ein Instrumentalstück, welches zwischen den Aufzügen (Akten) eines Schauspiels oder einer Oper vorgetragen wird.

Meistentheils wird E. jedoch ausschließlich als die Zwischenakts-Musik bei den recitirenden Schauspielen verstanden und man nimmt dazu irgend einen Sinfonie-Satz, eine Ouverture u. s. w., die ihrem Charakter nach zu dem darzustellenden Stücke passen, oder es gibt auch besonders zum Behuf der Zwischenakts-Ausfüllung componirte Musikstücke, die man Entr'akte nennt, deren Form aber nichts Besonderes an sich hat, sondern die in einer der gebräuchlichen Instrumentalmusik-Formen auftreten. In früheren Zeiten wurden die Zwischenakte der ernsthaften Opern mit den sogenannten Intermezzi (s. Intermezzo) ausgefüllt, oder es ward zwischen den einzelnen Akten ein Ballet eingeschoben.

Entrée, (spr. Angtreh), Eingang, Einleitung, bezeichnete früher ein kleines marschartiges Tonstück von langsamer Bewegung in $^4/_4$ Takt, gewöhnlich aus 2 Reprisen bestehend, welches häufig zu Aufzügen und ähnlichen Zwecken angewendet wurde; dann versteht man auch unter E. den ersten Satz eines größern Balletmusikstückes. Die Franzosen endlich verstehen auch unter E. das Eintreten, Einsetzen einer Stimme.

Ephesien oder Ephesische Spiele, auch Artemisien genannt, waren Feste der alten Griechen, welche zu Ephesus in Kleinasien zu Ehren der Diana gefeiert wurden und bei denen auch musikalische Wettstreite vorkamen. Zur Zeit des Kaisers Vespasian traten die Barbilleen (s. d.) an ihre Stelle.

Epicedion, (griech.), ein Leichengedicht, oder ein Trauergesang zum Lobe eines Verstorbnen.

Epiditonos hieß bei den Griechen die Oberterz.

Epigonion, s. d. folg. Art.

Epigonus (von Einigen auch Epigonius geschrieben), war ein berühmter Musiker des alten Griechenlands, geb. zu Ambracia in Epirus und lange Zeit zu Sicyon wohnhaft, wo er ein Instrument mit 40 Saiten erfand, welches nach ihm Epigonion genannt wurde. Ueber die Einrichtung und nähere Beschaffenheit dieses Instruments ist nichts weiter bekannt, nur weiß man, daß von den 40 Saiten nicht jede ihren eignen Ton hatte, sondern mehrere davon im Einklang gestimmt waren (auf die Art wie bei unseren zwei- und dreichörigen Flügeln).

Epilenion, ein Singtanz, den die Griechen beim Keltern des Weines zu Ehren des Bacchus aufzuführen pflegten.

Epimylion hieß bei den Griechen ein Müllerlied, oder ein Lied, dessen Wortinhalt besonderen Bezug auf das Gewerbe der Müller hatte, und daher hauptsächlich nur von diesen gesungen zu werden pflegte.

Epine, Margarethe de l', s. Pepusch.

Epinette, der französische Name für Spinett, (s. d.).

Epinicion, ein Siegeslied, mit dem die alten Griechen den Triumph der Preisgewinner bei den Wettstreiten feierten.

Epiodium, dasselbe, was Epicedion.

Epiparodos, der zweite Auftritt des Chores in den Trauerspielen der Alten.

Epipompeutica, Festlieder, oder Lieder und Gesänge bei feierlichen Aufzügen der alten Griechen.

Epiproslambanoménos bedeutet: der über Proslambanomenos liegende Ton;

es war dies der tiefste Ton des ganzen griechischen Tonsystems und entsprach unserm tiefen G.

Epistomium, s. Sperrventil.

Episynaphe, in der griechischen Musik die Verbindung dreier nach einander folgender Tetrachorde, z. B. die Folge der Tetrachorde Hypaton, Meson und Synemmenon.

Epithalamion, bei den Alten das Hochzeitlied, welches gewöhnlich chorweise vor oder in dem Brautgemach (Thalamus) Neuvermählter gesungen wurde.

Epitritos, s. Proportion.

Epode (griech. Epodos), war bei dem Chorgesang der Alten die letzte Abtheilung, welche gesungen wurde, wenn der Chor nach Strophe und Antistrophe auf seinen eigentlichen Platz zurückgekommen war, also gleichsam der Nachgesang, das Finale. Dieser Epodos hatte sein eigenes Silbenmaß und seinen besonderen Bau.

Epogdous hieß bei den Alten das Intervallenverhältniß, bei welchem die größere Zahl (der Nenner) die kleinere (der Zähler) einmal und dann noch den achten Theil derselben in sich faßt, wie z. B. bei dem Verhältniß des großen ganzen Tones 9 : 8.

Epp, Friedrich, Sohn eines Schullehrers zu Neuenheim bei Heidelberg, wurde geb. 1747 und erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater. Später nöthigte ihn Armuth, unter's Militär zu gehen und in dem Chor der Garnisonkirche in Mannheim, wo er öfters mitsang, bemerkte der Hofsänger Franz Hartig seine schöne Stimme. Diese veranlaßte den Letztern, E. Singunterricht zu geben und als er im J. 1777 das Militär verließ, wurde er als Tenorist bei der Mannheimer Oper angestellt. Sein Talent machte ihn bald zum Liebling des Publikums und im J. 1780 schon sang er alle ersten Partien. 1797 erhielt er ein sehr vortheilhaftes Engagement in Stuttgart, wo er ebenfalls durch seinen schönen Gesang Alles bezauberte und sogar darüber seine eckige Aktion vergessen ließ. Um sich von einer Gemüthskrankheit zu heilen, ging er 1801 wieder nach Mannheim zurück, starb aber hier schon 1802 in tiefer Melancholie.

Eppinger, Heinrich, eigentlich nur ein Dilettant, aber zu Anfang unsres Jahrhunderts einer der vorzüglichsten deutschen Violinspieler und auch durchgebildeter Musiker. Er lebte zu Wien, war ein Schüler Zißler's und besonders ausgezeichnet als Quartettspieler. Von 1796 an sind auch von ihm mehrere Compositionen, namentlich Variationen für Violine, erschienen, die angenehm in der Erfindung, aber ohne tiefere künstlerische Bedeutung sind.

Eppinger, Joachim, ein außerordentlich geschickter Mechaniker, war eines Bauern Sohn aus Baiern und übte sein Talent zuerst an hölzernen Uhren. Die Bekanntschaft mit dem Instrumentenmacher Stein in Augsburg, wo er sich 1760 als Uhrmacher etablirte, trug viel zu seiner fernern Ausbildung bei. 1764 verfertigte er ein selbstspielendes Orgelwerk, 1768 ein dergleichen Klavier, das, durch ein Uhrwerk in Bewegung gesetzt, mehrere Stücke mit größter Präcision hören ließ, und 1769 den berühmt gewordenen Automaten Pan, welcher, an einen Baum gelehnt, auf einer Pfeife von 9 Röhren verschiedene Pastoralen mit richtigster Intonation, strengster Beobachtung von Piano und Forte, staccato, legato u. s. w. spielte. Dann

Digitized by Google

bauete er auch noch mehrere Vogelhäuser mit Kanarienvögeln darin, die vermittels eines Uhrwerks in natürlicher Weise sangen und schrieen.

Erard, (spr. Erahr), Sebastian, der berühmte Instrumentenmacher und Gründer jener Pianoforte- und Harfenfabrik, deren Erzeugnisse jetzt wohl unübertroffen noch in der Welt dastehen, wurde zu Strasburg den 5. April 1752 geb. und zeichnete sich schon als Knabe durch sein großes mechanisches Geschick aus. Seinen Vater, der ein Tischler war und in dessen Werkstatt er in eben diesem Handwerke gearbeitet hatte, verlor er in seinem 16. Jahre, worauf er sich nach Paris begab, im J. 1768 daselbst ankam und zu einem Klavierbauer in Arbeit ging, dessen vorzüglichster Gehülfe er bald wurde. In weiteren Kreisen wurde er um 1780 durch die Construction seines Clavecin mécanique bekannt, eine Arbeit, die von großem Erfindungsgeiste zeugte und lebhafte Sensation erregte; (die Beschreibung des Instruments befindet sich in Fétis „Biographie universelle"). Er war 25 Jahre alt, als er in der Herzogin von Villeroy eine Protectorin erhielt, die ihm in ihrem Hôtel sogar einen Raum anwies, um seine Werkstatt aufschlagen zu können; hier war es auch, wo er sein erstes Pianoforte mit Hämmermechanik bauete und wo er im Verein mit seinem Bruder, Jean Baptiste E., den Grund zu jener Pianoforte-Fabrik legte, die noch heute florirt. Beim Ausbruch der französischen Revolution ging E. nach London und gründete dort eine Fabrik für Klaviere und Harfen, welche letzteren Instrumente er schon in Frankreich bedeutend verbessert und vervollkommnet hatte, die aber später erst von ihm durch jene Erfindungen bereichert wurde, die ihnen ihre noch jetzt übliche Gestalt gaben. Im J. 1796 kehrte er wieder nach Frankreich zurück und bauete Pianoforte's nach englischem System, welche ungemeinen Beifall hatten und deren Construction er nach und nach so verbesserte, wie wir sie noch heute kennen und schätzen. Von 1808 an lebte er abwechselnd in London und Paris, an beiden Orten seine großen Fabriken dirigirend, und am 5. August 1831 ist er auf seinem Schlosse „La Muette" bei Paris gestorben, nachdem er noch kurz vor seinem Tode die sogenannte „Orgue expressif", die in Frankreich so beliebt geworden ist, erfunden hatte. — Sein Neffe und Erbe, Pierre E., um 1796 in Paris geboren, führte das großartige Geschäft fort und ist im August des Jahres 1855 gestorben.

Erato, eine der 9 Musen, und zwar die der lyrischen, besonders erotischen Dichtkunst; auch wird ihr die Erfindung der Kunst zu tanzen und die der Hymnen zugeschrieben. Man findet sie mit einer Kithara oder einer Rohrflöte in der Hand dargestellt.

Eratosthenes, geb. zu Cyrene im J. 276 vor Chr. Geb., studirte unter Lysanias und Kallimachus zu Athen und ward vom König Ptolemäus Euergetes als Bibliothekar nach Alexandrien berufen, wo er in seinem 81. Jahre aus Schmerz über den Verlust seines Gesichts sich dem Hungertode übergab. In seinen „Katasterismen", dem einzigen Werke, das von ihm übrig geblieben ist, schreibt er auch über Musik, besonders über die Beschaffenheit der alten Lyra. Ein besonderes Werk von ihm über Musik ist verloren gegangen.

Erbach oder **Erbacher**, Christian, ein Componist aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, geb. zu Algesheim in der Pfalz, war um 1600 Organist Marcus Fugger's zu Augsburg, dann an der Domkirche und zuletzt (um 1628) Mitglied des

großen Rathes daselbst. Er war im Componiren sehr fruchtbar und viele von seinen Sachen werden im Manuscript noch in der Bibliothek der augsburger Domkirche aufbewahrt; außerdem sind in der Zeit von 1600—1611 mehrere Sammlungen vier-, fünf- und achtstimmiger Kirchengesänge von ihm im Druck erschienen.

Erbach, Georg Eginhardt, Graf zu, geb. im J. 1764, ein begabter Dilettant und eifriger Beförderer der Kunst, bildete sich unter Schröder's Leitung zu einem fertigen Violinisten und machte sich besonders verdient durch die Stiftung eines Liebhaber-Concertes. Die Musik war es auch, die seinen Tod herbeiführte: denn am 11. September 1801, nachdem er in einem Concerte zu Michelstadt das erste Allegro einer Haydn'schen Sinfonie mit ungewöhnlicher Wärme und Hingebung mitgegeigt hatte, sank er ohne Laut todt zur Erde, — die zu große Aufregung seines Gefühls hatte einen Schlagfluß zur Folge gehabt.

Erck, Ludwig, ein ausgezeichneter Oboist in Amsterdam, ein Deutscher von Geburt, aber schon längere Zeit in Holland ansässig. Von seinen Compositionen haben mehrere den Preis bei dem holländischen Verein zur Beförderung der Tonkunst davongetragen und sind von dem Verein durch den Druck veröffentlicht worden.

Ercoleo, Marzio, ein Musiker in der Kapelle des Herzogs von Modena, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., hat eine Abhandlung über den Kirchengesang unter dem Titel: „Il musico ecclesiastico", Modena 1686, und ein Buch Officien für die heilige Woche, Modena 1688, drucken lassen.

Eremita, Giulio, ein Componist des 16. Jahrh., war Organist zu Ferrara und zu seiner Zeit hochangesehen in der Kunst. Gestorben ist er in seinem 50. Jahre, sein Todesjahr aber weiß man nicht. In den Jahren 1597, 1599 und 1600 sind zu Venedig und Antwerpen fünf- und sechsstimmige Madrigalen von ihm erschienen. Ferner findet man Stücke von ihm in den Sammlungen von Schad, Bodenschatz und Domfridus, sowie in anderen niederländischen und italienischen Madrigalen-Sammlungen.

Erfurt, Carl, Klavierlehrer in Magdeburg, geb. im J. 1807, bildete sich hauptsächlich unter Mühling's Leitung zum gründlichen Musiker. An Compositionen sind von ihm Variationen, Rondo's u. s. w. erschienen, die namentlich für den Unterricht sehr verwendbar sind.

Erhard, D. J. B., zu Ende des vorigen Jahrh. Besitzer einer berühmten Klaviersaiten-Fabrik zu Nürnberg, hat 1795 ein Werkchen herausgegeben: „Kurze Anweisung zum Gebrauch eines zweckmäßigen Bezugs für Klavierinstrumente", welches aber der Idee nach eigentlich von seinem Vater Jacob Reinhard E. herrührt, der Scheibenzieher in Nürnberg war, sich aber gleichfalls schon viel mit der Verfertigung von Klaviersaiten beschäftigt hatte.

Erhöhung nennt man diejenige Veränderung unserer 7 Tonstufen c, d, e, f, g, a, h, vermöge welcher diese Stufen in den zunächst darüber liegenden kleinen halben Ton umgewandelt werden. Auch giebt es eine doppelte Erhöhung, welche die ursprünglichen Töne unsres Tonsystems um einen ganzen Ton in die Höhe rücken. Die erhöheten und doppelt erhöhten Töne bleiben der Stufe angehörig, von der sie abgeleitet sind und erhalten auch von ihr den Namen, indem man den Stufennamen die Silbe is (bei der einfachen Erhöhung) und die Doppelsilbe isis (bei der doppelten

Digitized by Google

Erhöhung) anhängt, mithin aus c, d u. s. w. cis, dis oder cisis, disis u. s. w. macht. Diese Silben nennt man daher auch Erhöhungssilben, und das Zeichen, durch welches die einfache oder doppelte Erhöhung auf dem Papiere dargestellt wird, heißt Erhöhungszeichen und besteht in dem Kreuz (♯) und Doppelkreuz (×). S. auch Vorzeichnung, Versetzungszeichen, Doppelkreuz u. s. w.

Erk, Ludwig, Lehrer der Musik am königl. Seminar für Stadtschulen in Berlin und besonders bekannt als Liedercomponist und Sammler von Volksliedern, ist geb. zu Meurs den 6. Januar 1807. In genannter Stadt erhielt er auch seine Musikbildung und wurde am königl. Seminar daselbst angestellt; 1837 erhielt er seine oben angeführte Stelle in Berlin und vor Kurzem hat ihm der König von Preußen in Ansehung seiner Verdienste um den Volksgesang das Prädikat eines Musikdirektor's ertheilt. Vortrefflich ist seine im Verein mit Irmer herausgegebene Sammlung deutscher Volkslieder und der noch umfassendere „Liederhort". Viele von seinen eignen Liedern haben sich nicht minder viele Freunde erworben und sind auch theilweise in's Volk übergegangen.

Erlach, Friedrich von, der Sohn eines preußischen Garde-Capitäns, geb. zu Berlin den 2. August 1708, war von Kindheit an blind, lernte aber dennoch verschiedene Instrumente spielen und war vorzüglich Meister auf der Flöte; auch soll er sehr fleißig componirt haben, doch ist von seinen Sachen Nichts im Druck erschienen. Um 1730 lebte er zu Eisenach, ging aber später nach Berlin und starb daselbst nach Einigen im J. 1757, nach Andern aber erst im J. 1772.

Erlebach, Philipp Heinrich, geb. zu Essen den 25. Juli 1657, kam in seiner Jugend nach Paris und erhielt auch dort seine Ausbildung. 1683 trat er als Kapellmeister in die Dienste des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt und starb in diesem Amte am 17. April 1714. Er stand als Componist bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen und man hat von ihm Ouverturen, Sonaten für Streichinstrumente, mehrstimmige Arien und Gesänge, Cantaten für eine Singstimme mit Viola- und Orgelbegleitung und Orgelstücke, von denen Eckold in seinem Tabulaturbuche (1692) einige mittheilt.

Ernemann, Moritz, geb. 1800 zu Eisleben, kam nach Berlin, um sich der Handlung zu widmen, wurde aber durch besondere Liebe zur Kunst bewogen, die begonnene Laufbahn wieder aufzugeben und dafür die musikalische zu wählen. Unter Ludw. Berger's vortrefflicher Leitung machte er seine Studien und wurde bald einer von dessen ausgezeichnetsten Schülern. Im J. 1820 kam er durch den Fürsten Radziwill nach Polen, lebte mehrere Jahre im Hause des Fürsten Zamoiski in Warschau und wurde später Lehrer am Conservatorium daselbst. Nachdem er sich mit der Tochter eines reichen russischen Banquiers verheirathet hatte, betrieb er die Kunst nicht mehr als Geschäft, sondern nur noch zu seinem Vergnügen. — Sein Spiel wird fertig und ausdrucksvoll genannt, obgleich nicht glänzend virtuosisch nach den Begriffen, die man heutzutage von der Klaviertechnik hat. Auch Compositionen — Divertissements, Variationen, Sonatinen, ein- und mehrstimmige Lieder u. s. w. — sind von ihm erschienen.

Erniedrigung nennt man die Umwandlung einer der 7 Stufen unsres Tonsystems c, d, e, f, g, a, h, in die zunächst einen kleinen halben Ton tiefer liegende

Stufe. Diese Umwandlung wird durch das Vorsetzen eines b vor die Note bewirkt und den ursprünglichen Stufen wird zur Bezeichnung der Verwandlung die Silbe es angehängt, doch so, daß man nicht a es, c es u. s. w., sondern as, ces u. s. w. sagt; auch nennt man den erniedrigten Ton h nicht hes, sondern B. Die Silbe es wird die Erniedrigungssilbe und das b das Erniedrigungszeichen genannt. Durch das Vorsetzen eines Doppel-B (bb) vor einer Note wird dieselbe um einen ganzen Ton erniedrigt, und man nennt diese Erniedrigung die doppelte. S. Doppel-B, Vorzeichnung, Versetzungszeichen u. s. w.

Ernst, regierender Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha, geb. den 21. Juni 1818 zu Coburg, ein talentvoller und hochgebildeter Fürst, der sich auch viel mit Musik beschäftigt und fleißig componirt. Von seinen Sachen sind besonders die Opern „Toni", „Casilda", „Santa-Chiara" in weiteren Kreisen bekannt geworden und enthalten viel Ansprechendes.

Ernst, Christian Gottlob, geb. den 2. Februar 1778 zu Silberberg in Schlesien, wo sein Vater Rathsdiener war, erhielt bis in sein 18. Jahr keinen andern Unterricht in der Musik, als den, welchen ihm die öffentliche Schule seiner Vaterstadt gewähren konnte und erst in Landshut, wo er in das Singechor und die Schule aufgenommen wurde, fand sein Talent durch den Cantor Bürgel einige Leitung und Stütze. 1796 wurde er in das Schullehrerseminar zu Breslau aufgenommen und hier waren Neugebauer und Berner von gutem Einflusse auf ihn. Zwei Jahre darauf kam er nach Ohlau als Organist an der evangelischen Kirche und erwarb sich in dieser Stadt viele Verdienste um die Belebung des musikalischen Sinnes durch die Errichtung eines kleinen stehenden Concertes, an welchem Musiker und Dilettanten Theil nahmen, und ferner durch eine musikalische Vorbereitungsschule für das Schullehrerseminar. Er wird als ein gründlicher Musiker und guter Orgelspieler gerühmt und hat auch Mehreres componirt, u. A. 2 Hefte Sonaten für Klavier und Violine und mehrere Psalmen.

Ernst, Franz Anton, geb. zu Georgenthal, einem böhmischen Städtchen an der sächsischen Grenze, den 3. December 1745, erhielt von seinem Großvater den ersten Violinunterricht, ging dann, nach dessen Tode, nach Kreibitz, wo er wissenschaftliche und musikalische Studien machte, und nahm nachher noch beim Stadtorganisten in Warndorf Unterricht. Um diese Zeit machte er einen Besuch bei einem Verwandten im Kloster Neuzell und ließ sich bei dieser Gelegenheit daselbst als Chorsänger engagiren. Nach sechsmonatlichem Aufenthalte in Neuzell ging er nach Sagan zu den Jesuiten, studirte dort 4 Jahre lang, dabei immer fleißig Violine spielend, und ging im J. 1763 nach Prag, wo er die Rechte studirte. Nachher kehrte er in seine Vaterstadt zurück und wurde Syndicus daselbst, blieb aber nicht lange in dieser Stelle, denn der Graf von Salm, der sein Violinspiel gehört hatte, war von seinem Talent so entzückt, daß er ihn als Sekretär in seine Dienste nahm. In Prag, wo der genannte Graf sich einen großen Theil des Jahres aufhielt, hatte E. Gelegenheit, den berühmten Lolli zu hören und von ihm Unterricht zu erhalten und war es wohl zumeist der aufmunternde Beifall dieses Meisters, der E. als Motiv diente, den schon längst gehegten Entschluß, sich vollständig und ausschließlich der Musik zu widmen, nun endlich auszuführen. Er begab sich sonach auf Reisen, kam nach Strasburg und

Digitized by Google

traf daselbst mit dem berühmten Stad zusammen, der in Bezug auf einen empfindungsvollen Vortrag von wohlthätigstem Einfluß auf ihn wurde. Als ein vollendeter Künstler kehrte er im J. 1773 nach Prag zurück und im J. 1778 erhielt er den Ruf als Concertmeister nach Gotha. Hier starb er am 13. Januar 1805, nachdem er schon längere Zeit nicht mehr öffentlich aufgetreten war, sondern sich mit dem Geigenbau und dessen Verbesserung beschäftigt hatte. Diese Bestrebungen hatten mehrere lehrreiche Aufsätze zur Folge, die er in der Leipziger allgem. mus. Zeitung veröffentlichte, wie z. B. im Jahrgang 1805 Nr. 4.: „Etwas über den Bau der Geige". — Componirt hat er sehr viel für sein Instrument; doch ist nur wenig von seinen Sachen gedruckt und darunter wird besonders ein in Berlin gestochenes Concert in Es-dur für sein bestes Werk gehalten.

Ernst, H. W., einer der berühmtesten Violinspieler unserer Zeit, geb. zu Brünn im J. 1814, kam nach Wien in's Conservatorium und erhielt seine höhere Ausbildung unter der Leitung Mayseder's. In der Mitte der dreißiger Jahre machte er zuerst in Paris Aufsehen und von dieser Zeit an verbreitete sich sein Ruhm über ganz Europa. Gegenwärtig lebt er in England. — Sein Spiel zeichnet sich durch große Fertigkeit und schwungvollen, dabei eleganten Vortrag aus und seine meisten Compositionen sind sehr schwer, aber angenehm und höchst dankbar; das meiste Glück machten von ihnen die „Elegie", „der Carneval von Venedig" (dem Paganinischen nachgebildet) und die Fantasie über Motive aus „Othello".

Erotidien waren Feste, welche die Griechen alle fünf Jahre auf dem Berge Helikon bei der Stadt Thespia in Böotien dem Amor (Eros) zu Ehren feierten, und bei denen auch musikalische Wettstreite als ein Hauptbestandtheil vorkamen.

Erste Stimme bedeutet in Tonstücken immer so viel, wie die höchstliegende Stimme; im allgemeinen Chor (Chor für gemischte Stimmen) ist also z. B. der Sopran, im vierstimmigen Männergesang der erste Tenor die erste Stimme; eben so ist bei Duetten, Terzetten u. s. w. immer diejenige Stimme die erste, welche dem Klange nach die höchste ist. Dasselbe Verhältniß tritt auch bei den mehrstimmigen Instrumentalstücken ein, wo man jedoch auch diejenige Hauptstimme die erste nennt, welche concertirend auftritt. Gewöhnlich hat die erste Stimme die Melodie zu führen und wird in dieser Rücksicht dann auch Hauptstimme genannt.

Erthel, (zuweilen auch Ertl geschrieben), Augustinus, geb. den 7. October 1714 zu Wülfershausen im Bisthum Würzburg, trat frühzeitig in das Benediktinerkloster zu Fulda und lag fleißig den Künsten und Wissenschaften ob. Das „Rituale Fuldense" vom J. 1675 ist von ihm verfaßt und zeichnet sich in der Poesie sowohl wie in der Musik durch Geist, Gefühl und Andacht Erweckendes aus. Noch ist zu bemerken, daß E., ebenso wie sein Bruder Placidus E., sich als Waldhornbläser auszeichnete und daß er sich auch selber einige musikalische Instrumente, darunter einen Pantalon, verfertigte. Gestorben ist er zu Fulda am 18. October 1796.

Erweiterte Sätze sind solche melodische Theile eines Tonstückes, in welchen der Sinn oder Ausdruck durch Nebenideen oder Zusätze noch näher bestimmt ist. Dies kann durch Wiederholung melodischer Phrasen, durch Transposition derselben, durch Fortführung einer bloß metrischen Formel, durch Anhänge, Aufhaltungen u. s. w. geschehen.

Erweiterung des Thema's in der Fuge heißt die Verwandlung eines Intervalls in demselben in ein größeres, z. B. einer Quinte in eine Sexte u. s. w. Diese Verwandlung ist unter gewissen Umständen zur richtigen Beantwortung des Führers nothwendig.

Erythräus, Gotthard, geb. zu Strasburg um 1560 und gest. im J. 1617, war zuerst Cantor und dann Rector an der Stadtschule zu Altdorf. Dieser um die Beförderung der Kunst hochverdiente Mann hat viele Psalmen und andere geistliche Gesänge herausgegeben, darf aber nicht mit dem noch gelehrtern Giovanni Vittorio Rossi (s. d.) verwechselt werden, der zu gleicher Zeit unter dem Namen Janus Nicius Erythräus mehrere interessante musikalische Werke schrieb.

Es, (franz. mi bémol), die vierte Stufe unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter, entstanden aus Erniedrigung des Tones e um eine halbe Stufe, was in der Notenschrift durch das Vorsetzen eines b vor den Ton e bezeichnet wird.

Eschenburg, Johann Joachim, verdienter deutscher Literator, geb. den 1. December 1743 zu Hamburg, war lange Zeit hindurch Professor am Carolinum in Braunschweig, wo er später zum Geh. Justizrath und Senior des Cyriacusstiftes ernannt wurde und den 29. Februar 1820 starb. — Die deutschen Musiker verdanken ihm die Bekanntschaft mit vielen guten, in fremder, namentlich englischer Sprache erschienenen ästhetischen Schriften, die er übersetzte und zum Theil mit sehr lehrreichen Anmerkungen bereicherte. So Brown's „Betrachtung über die Poesie und Musik", (Leipzig 1769); Webb's „Betrachtung über die Verwandtschaft der Poesie und Musik", (Leipzig 1771); Burney's „Abhandlung von der alten Musik" (Leipzig 1781); „Ein Brief über Jomelli's Leichenfeier" (aus dem Italienischen, im deutschen Museum Bd. I. pag. 464); Burney's „Nachricht von Händel's Lebensumständen und seiner Gedächtnißfeier", (Berlin 1785); Burney's „Versuch über mus. Kritik", (im mus. Wochenblatte pag. 73). Seine eigenen hierhergehörigen, größeren oder kleineren Werke sind: „Abhandlung über die Cäcilia" (Hannov. Magazin, St. 94 ff.); „Ueber die kürzere Dauer des Wohlgefallens an dem Spiel der Blasinstrumente", (mus. Wochenblatt pag. 155—162); „Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, nebst einer Beispielsammlung dazu"; und dann eine Menge kleinerer musikalischer Aufsätze und Recensionen in verschiedenen Zeitungen und Journalen. Nicht zu übergehen sind hier auch seine deutschen Bearbeitungen der Texte des „Judas Maccabäus" von Händel, der „Pellgrini" von Hasse, des „Robert und Caliste oder der Sieg der Treue" von Guglielmi u. s. w.

Eschstruth, Hans Adolph Freiherr von, geb. zu Homburg am 28. Januar 1756 und gest. zu Cassel am 30. April 1792, war seit 1787 wirklicher Regierungsrath in letztgenannter Stadt, nachdem er vorher Justizrath in Marburg gewesen. Neben seinen Berufsgeschäften trieb er mit Leidenschaft Musik und war auch in dieser Kunst gar wohlbewandert und gebildet, denn er hatte die Composition unter der Leitung des berühmten Concertmeisters Hupfeld in Marburg und des Organisten Vierling studirt, (welcher Letztere ihn besonders für Joh. Seb. Bach einzunehmen gewußt hatte), und war ein sehr fertiger Klavierspieler. Componirt und herausgegeben hat er Mehreres, z. B. Klaviersachen, Lieder und Gesänge für eine und mehrere Stimmen, 22 Märsche mit der Theorie, Geschichte und Literatur dieser Musikgattung;

Digitized by Google

unter seinen hinterlassenen Papieren fanden sich mehrere druckreife theoretische Werke, als: eine Uebersetzung von Rousseau's Anleitung, die Musik in Partitur und Stimmen zu schreiben; ein „Lehrbuch der höhern Musik mit besonderer Beziehung auf ihre Literatur und Aesthetik"; eine Biographie Ph. Em. Bach's. Diese 3 Werke sind aber nicht im Druck erschienen.

Escovar, Joao de, portugiesischer Tonkünstler und Dichter, zu Anfang des 17. Jahrh. lebend, hat 1620 zu Lissabon eine Sammlung Motetten herausgegeben. Der Catalog der königl. portugies. Bibliothek zeigt auch unter E's. Namen ein theoretisches Werk an: „Arte de musica theorica y pratica", ohne aber näher zu bezeichnen, ob dasselbe gedruckt oder noch Manuscript ist.

Espinosa, Juan de, zu Ende des 15. Jahrh. in Toledo geb., wird als Verfasser folgender Traktate genannt: „Tractado de principios de musica pratica y theorica" und „Retractaciones de los errores y falsedades, que escrivò Gonçalo Martinez de Biscargui en el arte de Canto llano".

Es-dur ist diejenige der 24 Tonarten unsers modernen Tonsystems, welche den um einen halben Ton erniedrigten Ton E — durch diese Erniedrigung also Es genannt — zum Grundton (Tonica) hat, und die zur Herstellung der diatonischen Scala ferner noch der Erniedrigung der Töne a und h um eine halbe Stufe — welche Töne aus diesem Grunde nun as und b heißen — bedarf. Das äußerliche Kennzeichen der Es-Dur-Tonart ist demnach die Vorzeichnung der 3 b, vor h, e und a.

Es-es ist der doppelt oder um zwei halbe Töne erniedrigte Ton e, der in unsrem temporirten Tonsystem mit dem Ton D ganz gleichklingt.

Es-Moll ist diejenige der Moll-Tonarten, welche 6 b zu ihrer Vorzeichnung hat, nämlich vor h, e, a, d, g und c, welche Töne alsodemnach b, es, as, des, ges und ces heißen. Dem Es-Moll ist als parallele Durtonart das Ges-Dur entsprechend

Espressivo oder **con espressiōne,** ausdrucksvoll, mit Ausdruck.

Esser, Carl Michael Ritter von, ein von seinen Zeitgenossen hochgepriesener Violinspieler, geb. zu Aachen um 1736 und nachgehends als erster Violinist in der Kapelle zu Cassel angestellt, von wo aus er im J. 1759 eine Kunstreise antrat. Diese sollte eigentlich nur von kürzerer Dauer sein und sich nur auf einige Hauptstädte Deutschlands erstrecken; die außerordentlich günstige Aufnahme jedoch, die er gleich bei seinem ersten Auftreten fand und die sich beim Wiederholen desselben immer mehr bis zum Enthusiasmus steigerte, ließ ihn seine Reise bis durch ganz Europa verlängern. 1772 war er in Rom und wurde hier Ritter vom goldenen Sporn; 1774 entzückte er Paris durch sein meisterhaftes Spiel und 1775 und 1776 erwarb er sich in London Reichthümer durch seine Concerte. 1777 hielt er sich in Bern und 1779 in Basel auf, und gegen 1786 ging er nach Spanien, wo er denselben Beifall wie überall sich errang, aber bald sich aus der Oeffentlichkeit verlor, so daß man seitdem nichts weiter von ihm gehört hat. — Als Componist hat sich E. mehrfach versucht, z. B. in einer Oper „die drei Pächter", in Violinsolo's, Trio's, Quartetten und Sinfonien; jedoch sind seine Sachen von keiner großen Bedeutung und ist auch von ihnen nichts im Druck erschienen.

Esser, Heinrich, geb. den 15. Juli 1818 zu Mannheim, lebt augenblicklich als Kapellmeister in Wien und hat sich namentlich durch viele Liedercompositionen be-

kannt und beliebt gemacht. Auch sind einige Opern, z. B. „die beiden Prinzen" und „Riquiqui" von ihm aufgeführt worden, haben jedoch keinen nachhaltigen Erfolg gehabt.

Est oder **Este**, Michael, Baccalaureus der Musik und Lehrer der Chorknaben an der Kathedrale von Lichfield, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. und hat viele Madrigalen und Anthems herausgegeben, so wie man auch mehrere Stücke von ihm in der von Thomas Morley herausgegebenen Sammlung „The Triumphs of Oriana, to five and six voices" (London 1601), findet. — Sein Vater, Thomas E., gab das Psalmenwerk „The whole Book of Psalmes, with their wonted tunes" etc., London 1594 heraus, welches Stücke von Dowland, Blancks, Hooper, Farmer, Allison u. s. w. enthält.

Esterhazy von Galantha, Nikolaus Fürst, gefürsteter Graf zu Forchtenstein und Edelstetten, geb. den 12. December 1765, beförderte, nachdem er in seiner Jugend fast ganz Europa bereist und dann als Militär und Diplomat thätig gewesen, mit Eifer Künste und Wissenschaften, und war namentlich auch enthusiastischer Musikfreund. An seiner Hauskapelle war Joseph Haydn lange Zeit Kapellmeister und die Gebeine dieses seines Lieblings ruhen in seiner Residenz zu Eisenstadt, wo er sie mit großer Pracht hatte beisetzen lassen, so wie er im J. 1820 dem großen Tonmeister daselbst ein Denkmal errichtete. Seine Bibliothek ist ungemein reichhaltig und besonders werthvoll durch viele Manuscripte berühmter Componisten. Gestorben ist der kunstliebende Fürst am 25. November 1833 zu Como in Italien, wohin er sich zurückgezogen hatte.

Estève, (spr. Estäw'), Pierre, Mitglied der Akademie von Montpellier, in welcher Stadt er auch zu Anfang des 18. Jahrh. geboren wurde, hat u. A. auch mehrere Schriften über Musik herausgegeben, die aber nur sehr mittelmäßig sind. So ließ er im J. 1750 ein Werkchen erscheinen, das den Titel führt: „Problème, si l'expression que donne l'harmonie est préférable à celle que fournit la mélodie", worin er sich zu Gunsten der Harmonie ausspricht, weil, wie er meint, dieselbe in der Natur begründet, während die Melodie nur eine menschliche Convention sei!! Dieselbe Doctrin reproducirte er in einem andern Werkchen: „Nouvelle découverte du principe de l'harmonie, avec un examen de ce que Mr. Rameau a publié sous le titre de démonstration de ce principe, Paris 1751. Ferner hat man auch noch von ihm „l'Esprit des beauxarts", Paris 1753, 2 Bde., worin er auch von der Musik der Griechen spricht, und „Nouveaux dialogues sur les arts", die 1755 ohne seinen Namen erschienen. — Wann er gestorben, weiß man nicht; doch war er 1780 noch am Leben.

Étendue (spr. Etangdüh) nennen die Franzosen den Umfang der Töne einer Singstimme oder eines Instruments.

Ett, Caspar, geb. den 5. Januar 1788 zu Eresing in Baiern, zeigte schon in frühester Jugend Liebe zu den Studien und zur Musik und kam im 9. Jahre als Chorknabe in die Benediktiner-Abtey Andechs, wo er neben den Vorbereitungsstudien für's Gymnasium auch gründlichen Unterricht im Singen, Klavierspielen und Generalbaß erhielt, so daß er schon nach 3 Jahren zur Aufnahme in das Churfürstl. Seminar in München tauglich befunden wurde. Hier erhielt er im Orgelspielen den

Digitized by Google

Unterricht des trefflichen Joseph Schlett, damals Professor an der Churfürstl. Pagerie und in der Composition wurde der tiefgelehrte Joseph Grätz sein Lehrer. Nach vollendeten Gymnasial- und Lycealstudien widmete er mehrere Jahre hindurch sich ausschließlich der Musik und 1816 erhielt er die Stelle als Organist an der Hofkirche zu St. Michael in München, welcher er in aller Auszeichnung bis zu seinem Tode, den 16. Mai 1847, vorstand. — Seine Verdienste als Orgelspieler, gründlicher Theoretiker und Kirchencomponist sind unbestritten; so hat er auch als Lehrer Erhebliches geleistet und sich durch seine Forschungen im Gebiete der ältern Kirchenmusik bekannt gemacht. — Man hat von ihm an 60 Werke, in 4 bis 8stimmigen Messen, zwei Requiem, zwei Miserere, einem Stabat mater, einem Te Deum, mehreren Litaneyen, vielen Vespern, Gradualen und Offertorien u. s. w. bestehend.

Ettori, Guilielmo, berühmter italienischer Tenorist, um 1740 geb., war zuerst beim Churfürsten von der Pfalz in Diensten, sang dann 1770 wieder in Italien mit ungemeinem Erfolg und begab sich das Jahr darauf nach Stuttgart, wo er aber schon nach kurzer Zeit starb.

Etüden, (franz. Études [spr. Etüdd]), Studien, sind Tonstücke, die behufs der Ausbildung in der Technik eines Instruments verfaßt sind, in denen jedoch der Uebungsstoff so verarbeitet ist, daß Tonformen entstehen, welche dem Studirenden zugleich Nahrung für seinen Geist und sein Gefühl geben. Studienstücke, welche sich blos mit der Mechanik beschäftigen, blos auf die Erlangung technischer Fertigkeit hinzielen, ohne dabei den Anforderungen an ein gefühltes, charaktervolles und geistbelebtes Tonstück zu genügen, nennt man Exercices (spr. Exerßihß'), Uebungsstücke.

Euklides, der Vater der Mathematik genannt, lehrte um 300 vor Chr. unter Ptolemäus Lagi (Soter) zu Alexandria, seiner Vaterstadt, die Mathematik, deren Gebiet er vielfach erweiterte. Durch die beiden Werke: „Introductio harmonica" (*Εἰσαγωγὴ ἁρμονική*) und „Sectio Canonis" (*Κατατομὴ κανόνος*), die von den Klängen, Intervallen, Klanggeschlechtern u. s. w. handeln, gehört er auch zu den musikalischen Schriftstellern. Uebrigens ist vielfach darüber gestritten worden, ob die angeführten Werke wirklich von E. sind, da es auch Manuscripte giebt, die einen Cleonides als Autor bezeichnen.

Eule, C. D., geb. zu Hamburg im J. 1776, widmete sich von früher Jugend an der Musik und trat schon 1796 als Componist mit einigen Klaviersachen, und 1799 mit der Operette „die verliebten Werber" auf, welche Sachen ihm vielen Beifall eintrugen. Später wurde er Musikdirektor am Hamburger Theater und schrieb für dasselbe noch die Opern „Der Unsichtbare", „Giaffar und Zaide" und „das Amt- und Wirthshaus", welche wohl bei ihrer Aufführung in Hamburg Glück machten, aber nicht über die Mauern dieser Stadt hinausgekommen sind. Einige Klaviersachen, die er noch componirte — ein Concertino, Sonaten, Variationen, Polonaisen u. s. w. — empfehlen sich zumeist durch ihre Gefälligkeit. Er starb zu Hamburg im J. 1827.

Eulenstein, Anton Heinrich Sigora Edler von, geb. 1772 in Wien und gest. den 14. November 1821, war kaiserlicher Beamter, trieb aber neben seinen Berufsgeschäften mit Lust und Liebe Musik, zu der er ein angenehmes Talent besaß, und hatte auch eine kurze Zeit bei Mozart Unterricht. Er war ein fermer Violinspieler und hat Sonaten, Quartette, Gesänge, komische Singspiele, z. B. „die Wander-

schaft", „der gebesserte Lorenz", „Vetter Damian", „der Perrückenmacher" und mehreres Andere componirt.

Euler, Leonhard, einer der größten Mathematiker und Physiker, geb. zu Basel den 15. April 1707, studirte auf der dortigen Universität und wurde der Lieblingsschüler des großen Joh. Bernouilli, so wie er sich auch dessen ausgezeichneten Söhnen Nicolas und Daniel innig befreundete. Diese waren an die neu errichtete Kaiserl. Akademie nach Petersburg berufen worden; nachdem aber Nicolaus Bernouilli daselbst gestorben und Daniel in sein Vaterland zurückgekehrt war, kam E. an ihre Stelle, anfangs als Adjunct und später als Professor der höhern Mathematik. Im J. 1741 folgte er einem Rufe Friedrichs des Großen an die Berliner Akademie, ging aber 1766 wieder nach Petersburg zurück, wo er zum Direktor der mathematischen Klasse an der Akademie ernannt wurde, welchem Amte er bis zu seinem Tode vorstand. Bald nach dem Antritte dieses Amtes erblindete ihm das linke Auge (das rechte Ange hatte er schon in Folge eines hitzigen Fiebers im J. 1735 verloren) durch den Staar; dennoch blieb er heiter und thätig bis an sein Ende, welches am 7. September 1783 erfolgte. Von seinem ungemeinen Fleiße und seiner enormen Fruchtbarkeit zeugen 45 größere Werke und 700 Aufsätze, die sich zumeist in den Schriften der Petersburger und Berliner Akademie befinden. Von den Schriften, in denen er sich mit der mathematischen Theorie der Musik beschäftigt hat, sind folgende anzuführen: „Dissertatio de Sono", Basel 1727; „Tentamen novae Theoriae musicae ex certissimis Harmoniae principiis dilucide expositae", Petersburg 1729 und nach Forkel in noch zwei anderen Auflagen, 1734 und 1739); „Conjectura physica circa propagationem soni ac luminis", Berlin 1750; viele Abhandlungen über Fortpflanzung des Schalles, über Schwingungsverhältnisse von Saiten, Glocken, Stäben, der Luft u. s. w.; in seinen „Lettres à une Princesse d'Allemagne sur divers sujets de Physique et de Philosophie" (Berlin 1763, Petersburg 1768 und 1773, mehrmals, z. B. von Engel und Kries in's Deutsche übersetzt) handeln mehrere Briefe vom Schalle und seiner Geschwindigkeit, von den Con- und Dissonanzen, von den 12 Tönen des Klaviers, von der Aehnlichkeit zwischen Farben und Tönen u. s. w.; diese auf Musikalisch-Physikalisches bezüglichen Briefe sind auch im 4. Bande der Hiller'schen „wöchentlichen Nachrichten" zu lesen. Daß in den erwähnten Schriften E's. sich hie und da manches Widerlegbare und in der Praxis Unhaltbare findet, sei hier noch schließlich erwähnt; trotzdem sind seine Forschungen scharfsinnig, geistreich und tief.

Euneus, der Sohn des Jason und der Hypsipyle, war ein Cytherspieler, dessen Nachkommen sich nach seinem Willen sämmtlich der Kunst des Cytherspielens widmen mußten; sie machten daher lange Zeit eine eigene musikalische Familie (Zunft) in Athen aus, die den Namen der Euniden führte und bei den Opferfesten gebraucht wurde.

Eunicke, Friedrich, ein vortrefflicher Tenorist, geb. zu Sachshausen bei Oranienburg im J. 1764, und gest. zu Berlin im J. 1844, war zuerst als Kammersänger in Markgräfl. Schwedt'schen Diensten und betrat da auch zum ersten Male die Bühne; 1788 erhielt er ein Engagement in Mannheim, kam von da im J. 1793 zur deutschen Operngesellschaft nach Amsterdam, im J. 1795 nach Frankfurt a/M. und 1797 nach Berlin, wo er als eine Zierde des Nationaltheaters angesehen wurde. Er

Digitized by Google

besaß eine seltene Fertigkeit im Gesange, verbunden mit den gründlichsten musikalischen Kenntnissen; diese bekundete er u. A. in mehreren Klavierauszügen, die er (z. E. von der „Zauberflöte") verfertigte, und sodann auch in einigen Gesangscompositionen. — Seine Tochter, Johanna E., geb. zu Berlin im J. 1800, war eine vorzügliche Sängerin, die mehrere Jahre an der Oper ihrer Vaterstadt durch ihre einnehmende Persönlichkeit sowohl, wie durch die wundervolle Schönheit ihrer Sopranstimme Alles entzückte. Leider verlor sie zu bald ihre Stimme, wahrscheinlich in Folge zu frühzeitiger und zu großer Anstrengungen, zog sich in Folge dessen von der Bühne zurück und verheirathete sich mit dem berühmten Maler Krüger.

Eunomius oder **Eunomus**, ein altgriechischer Cythäröde aus Lokris, dem seine Zeitgenossen eine Statue errichteten, die ihn mit der Lyra, auf der eine Heuschrecke saß, vorstellte. Nach der Sage nämlich soll in dem Augenblicke, als ihm während eines Wettstreites eine Saite auf der Cyther sprang, eine Heuschrecke sich aus der Luft auf das Instrument niedergelassen und durch ihren Gesang den mangelnden Ton in richtiger Folge ersetzt haben.

Euphon ist der Name eines von Chladni 1790 erfundenen Instruments, auf welchem die Töne vermittels Streichens mit von Wasser benetzten Fingern auf Stäbe, die an horizontalen gläsernen cylinderischen Röhren angebracht sind, hervorgelockt werden. Diese Röhren, denen der Wettergläser gleichend, sind 17—18 Zoll lang und von der Stärke einer Federspule; ihre Zahl beträgt 40 und sie geben einen Umfang von drei und einer halben Octave (vom kleinen c bis zum dreigestrichenen f). Die Cylinder liegen in gleicher Entfernung von einander, so daß mit nicht zu kleiner Hand eine Oktave gegriffen werden kann. Die halben Töne unterscheiden sich durch farbiges Glas. Am schönsten wirken auf dem Instrumente sanfte, ausdrucksvolle Sätze; jedoch sind seine Töne auf die Länge zu weichlich und wirken eben so, wie die Töne der Harmonika, mit denen sie Aehnlichkeit haben, nachtheilig auf die Nerven. Chladni bauete zu verschiedenen Zeiten das E. auch in verschiedener Form; zuerst in der eines Schreibpultes, dann tischförmig oder wie einen viereckigen Kasten, und nach 1822 construirte er eins von 30¾ rhein. Zoll Länge, 18⅞ Zoll Breite und nicht völlig 5 Zoll Höhe. (Eine ausführliche Beschreibung dieses letzterwähnten E's. findet man im Jahrg. 1822 der Leipziger allg. mus. Zeitung S. 805, und über seine Erfindung überhaupt giebt Chladni in seinen Beiträgen zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau u. s. w., Leipzig 1821, und in seiner Selbstanzeige dieser Schrift, Leipzig. allg. mus. Zeitung, Jahrg. 1821, S. 529 ff. die genaueste Belehrung).

Euphonia. Unter diesem Namen wird in der Leipz. allg. mus. Zeitung, Jahrg. 1812, S. 147, eines neu erfundenen Instruments Erwähnung gethan, dessen tönende Körper aus Messingstäben bestanden, welche, im Winkel gebogen, durch das Anziehen der niedergedrückten Tasten, mit einem conischen Messingcylinder, der durch Tritt und Schwungrad in Bewegung gesetzt wird, in Reibung gebracht wurde. Der Ton war nicht so sanft, wie der der Harmonika. Der Verfertiger und Erfinder war ein gewisser Ludwig Klatte, konnte aber das Instrument, als er es in Erfurt öffentlich hören ließ, nicht stimmen. Die Erfindung ist schon seit langer Zeit verschollen.

Euphonie (von dem griech. εὐφωνία, gute, helle Stimme) bedeutet ganz im Allgemeinen jeden Wohllaut der Töne und man gebraucht diesen Ausdruck also immer nur in Beziehung auf deren Qualität, ohne Rücksicht auf ihre äußere Erscheinung in irgend einem Verhältnisse. Eine euphonische Musik oder Harmonie ist daher eine wohltönende, schönklingende; ein euphonischer Ton ist ein solcher, welcher einen angenehmen Klang hat, mit einer besonderen Reizbarkeit auf das Ohr wirkt.

Eurhythmie, ein aus dem Griechischen abgeleitetes Wort, welches das schöne Verhältniß in der Bewegung, z. B. im Tanze, in der Musik und in der Poesie bedeutet. Dann nennt man auch jede schöne Uebereinstimmung der einzelnen Theile zum Ganzen, jedes schöne Verhältniß in einem Kunstwerke die Eurhythmie desselben.

Eustachische Röhre, (Tuba Eustachii), der Verbindungscanal zwischen dem innern Ohre und dem hintern Theile des Mundes, nach dem berühmten Arzt und Anatomen Bartolomeo Eustachio so genannt. — S. Gehörwerkzeuge.

Euterpe, eine der 9 Musen, Tochter des Zeus und der Mnemosyne, deren Name die Vergnügen Spendende, die Ergötzende bedeutet. Gewöhnlich wird sie als Muse der Musik vorgestellt, und, weil die Dichtung sie zur Erfinderin der Flöte macht, meistens auch mit einer Flöte und mehreren anderen mus. Instrumenten neben sich abgebildet; zuweilen jedoch hält sie nur eine Rolle in der Hand.

Euthia, in der griechischen Musik, als Gegensatz von Anacamptos, die Tonfolge von der Tiefe zur Höhe. S. Melopöie.

Evacuant, Windauslasser, Windabführer, Windablasser, ein stummes Orgelregister, durch das ein an der äußern Wand des Hauptcanals befindliches $3\frac{1}{2}''$ hohes und $3''$ breites Sperrventil geöffnet und verschlossen wird, und vermöge dessen man nach beendigtem Orgelspiele den in den Windkästen und Kanälen befindlichen Wind abläßt.

Evers, Carl, geb. 1816 zu Hamburg, ein tüchtiger Pianist und leidlicher Componist; er ist ein Schüler von C. Krebs und hat namentlich in Salonsachen Hübsches geleistet; seinen größeren Arbeiten — Sonaten, Quartetten u. s. w. — gebricht Originalität der Erfindung und höherer Schwung. Er lebt gegenwärtig in Gratz. — Seine Schwester, Kathinka E., geb. den 1. Juli 1822 zu Hamburg, hat sich als Sängerin einen Namen gemacht; in den vierziger Jahren war sie am Hoftheater in Stuttgart engagirt und hat auch, wenn wir nicht irren, nachher auch in Italien gesungen.

Evirato ist dasselbe, was Castrat, (s. d.).

Evolutio, der lateinische Name der Umkehrung der Stimmen im doppelten Contrapunkt. S. doppelter Contrapunkt und auch Inversio.

Evovae, eigentlich Euouae, sind nichts anderes, als die sechs Vocale der beiden Wörter Seculorum Amen, mit welchen in den älteren Zeiten viele Psalmen und Choräle schlossen. Weil in der Liturgie auf diese Gesänge unmittelbar andere folgten, nach deren Tonart modulirt werden mußte, so bediente man sich der Silben dieser Schlußworte zur Unterlage unter die Töne, vermittels welcher jener Uebergang gemacht wurde, und den man dann darnach gemeinhin die Evovae nannte.

Excellentium ist der lateinische Name des höchsten Teerachords (Hyperbolaeon) im griechischen Tonsysteme, s. Tetrachord.

Excellentium extenta ist der lateinische Name der dritten Saite des Tetrachords Hyperbolaeon, die unserm eingestrichenen g entspricht.

Exclamatio, (lat.), der Ausruf; eine oratorische Figur, welche in der Musik durch das Aufwärtssteigen oder Springen consonirender oder dissonirender Töne, je nachdem der herrschende Ausdruck diese oder jene verlangt, ausgeführt, oder eigentlich mehr nachgeahmt wird.

Executirung, s. Aufführung.

Exercices, s. Etüden.

Eximeno, Antonio, geb. 1732 zu Balbastro in Aragonien, machte seine Studien bei den Jesuiten in Salamanca und trat nachher selber in diesen Orden ein. Als in Segovia eine Militärschule errichtet wurde, wurde E. zum Professor der Mathematik an derselben ernannt und blieb in dieser Stellung bis zur Aufhebung des Jesuitenordens in Spanien, worauf er nach Italien ging und sich in Rom fixirte. Hier starb er auch im J. 1798. Er war ein kenntnißreicher Mann und ist auch als musikalischer Schriftsteller aufgetreten in den Werken; 1) „Dell' origine della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinovazione", Rom 1774. Er greift darin Rameau, Tartini, Pythagoras und alle Die an, welche das Mathematische in der Musik als Basis für diese Kunst ansehen und vindicirt der Melodie ein viel größeres Recht, als der Harmonie. Er geht aber im Perhorresciren der letztern zu weit und will alle harmonische Combination, den Contrapunkt u. s. w. aus der Musik verbannt wissen. — 2) „Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il saggio fondamentale pratico di contrappunto del R. Padre Martini", Rom 1775, worin E. ebenfalls gegen den Contrapunkt zu Felde zieht und zugleich dem P. Martini auf die Tadel antwortet, welche dieser in E's. obigem Werke rügte.

Extemporiren, s. Fantasiren.

Eybler, Joseph von, ein vortrefflicher Kirchencomponist, geb. am 8. Februar 1764 in dem Marktflecken Schwöchat unweit Wien. Sein Vater war daselbst Schullehrer und Regenschori und von ihm erhielt er auch den ersten musikalischen Unterricht. Ein kaiserlicher Beamter, Joseph Seitzer, hörte zufällig den sechsjährigen E. ein Klavierconcert spielen und war von dem Talent des Knaben so entzückt, daß er ihn unter seine Protection nahm, in das Musik-Seminar zu Wien aufnehmen ließ und auch zu Albrechtsberger in die Schule that. Bei diesem berühmten Contrapunktisten studirte E. von 1777—79 eifrig die Composition. Im J. 1812 fing er an, juridische Collegien zu hören, konnte aber sein Studium nicht lange fortsetzen, da sein Vater durch einen Brand alle seine Habe verloren hatte und ihm die nöthige Unterstützung (die auch früher nicht gar bedeutend war) nicht mehr gewähren konnte; er mußte daher durch sein musikalisches Talent sich eine Existenz zu verschaffen suchen. So gab er vorerst Stunden und machte dabei fleißig Compositionsversuche, bei denen ihn Joseph Haydn mit seinen Rathschlägen unterstützte. Auch mit Mozart wurde er bekannt, der seiner beim Einstudiren der Oper „Cosi fan tutte" sich bediente, indem, während er (Mozart) noch mit dem Partitur-Satze beschäftigt war, E. indessen die Klavierproben besorgte. Das Freundschaftsverhältniß zwischen Mozart und Eybler wurde überhaupt ein sehr inniges und pflegte E. den Unvergeßlichen in seinen letzten Leidenstagen auf's Liebevollste und Ausdauerndste. — Im J. 1792 erhielt E. die

Digitized by Google

Chordirector-Stelle an der Carmeliter-Pfarre und im folgenden Jahre auch die am Schottenstifte. Inzwischen hatten auch seine Messen und sonstigen Kirchensachen angefangen Aufsehen zu erregen und auch der kaiserl. Hof begann sich für ihn zu interessiren; so ward er nach und nach kaiserl. Musiklehrer, Hof-Vicekapellmeister und nach Salieri's Ableben erster k. k. Hofkapellmeister. Im J. 1833 traf ihn, während er Mozart's Requiem dirigirte, ein Schlaganfall; jedoch erholte er sich wieder und lebte noch, von seinem Amte dispensirt, bis zum 24. Juli des Jahres 1846. Seiner hervorragenden Verdienste wegen hat ihn Kaiser Franz in den Adelstand erhoben. — Für die Kirche schrieb E. zwei Cantaten, die Oratorien „die Hirten an der Krippe" und „die vier letzten Dinge", 25 meist solenne Messen, 7 Te Deum laudamus, ein großes Requiem, 34 Graduale's, 26 Offertorien, Vesperhymnen, Litaneyen und viele andere kleinere Stücke. Außerdem sind noch von ihm vorhanden: die Oper „das Zauberschwert", Klaviersonaten, Violinduette, Trio's, Quartetten, Quintetten, Concerte, Tänze, vier italienische Scenen, Sinfonien, eine Pantomime „die Mutter der Grachen" u. s. w.

Eycken, van der, s. Queren.

Eyken, Johannes Albert van, geb. den 26. April 1823 zu Amersfoort in Holland, erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater Gerhard van Eyken, der in genanntem Orte Organist und Musikdirektor ist. In den Jahren 1845 und 1846 studirte er auf dem Conservatorium zu Leipzig und genoß dann auf Anrathen Mendelssohn's noch ein halbes Jahr den Orgel-Unterricht des Hoforganisten Johann Schneider in Dresden. In sein Vaterland zurückgekehrt, gab er im Laufe des Jahres 1847 in allen bedeutenden Städten desselben Orgelconcerte, und erhielt darauf im J. 1848 die Organistenstelle an der Remonstrantenkirche in Amsterdam, die er 1853 mit der an der Zuider-Kirche und der eines Lehrers im Orgelspiel an der Musikschule in Rotterdam vertauschte. Im J. 1854 folgte er einem Rufe als Organist an die reformirte Hauptkirche in Elberfeld, wo er gegenwärtig noch lebt und wirkt. — Auch als Componist ist der strebsame Künstler schon recht fleißig gewesen und man hat von ihm Orgelsonaten, Choralvorspiele, Variationen für Orgel, die 150 Goudimel'schen Psalmen der reformirten Gemeinden für Chor und Orgel, mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen, Lieder und Gesänge, Klaviersachen, Hymnen für Männerchor mit Blechinstrumenten u. s. w.; außerdem hat die holländische Gesellschaft für Beförderung der Tonkunst ein Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello, zwei von den schon erwähnten Orgelsonaten, die Musik zu dem holländischen Trauerspiele „Lucifer", vierstimmige Männerlieder und eine Sonate für Klavier und Violine mit dem Preise gekrönt. — Sein Bruder, Gerhard Isaac van E., geb. den 5. Mai 1832, erhielt erst von seinem Vater, dann von Johannes Albert Unterricht und besuchte in den Jahren 1851—53 das leipziger Conservatorium, worauf der Hoforganist Johann Schneider in Dresden eine Zeitlang sein Lehrer im Orgelspielen wurde. Gegenwärtig lebt er in Utrecht als gesuchter Klavierlehrer. — Erschienen sind bis jetzt von ihm: Lieder und Gesänge, 2 Sonatinen und eine Sonate für Klavier und Violine.

Eysel, Johann Philipp, geb. zu Erfurt 1698 und gest. 1763, war eigentlich Advokat, trieb jedoch vorzugsweise Musik, spielte fertig Violoncello und gab auch

als Componist Manches heraus, was ihn unter die besseren Künstler seiner Zeit zählen läßt, namentlich viele Violin- und Flötensolo's mit Generalbaß, Cantaten und eine große Anzahl von Motetten. Auch das anonym gedruckte Werk „Musicus autodictatus“ (der sich selbst belehrende Musikus) wird für sein Eigenthum gehalten. Dasselbe ist besonders beachtenswerth wegen der darin vorkommenden Beschreibung von 24 Arten von Instrumenten, die größtentheils auch in Abbildungen beigegeben sind.

Eytelwein, Heinrich, ein berühmter Componist aus dem Anfange des 16. Jahrh., von dem sich noch einige Melodien in einer 1548 gedruckten Sammlung weltlicher Lieder für 4 Stimmen befinden, die noch jetzt auf der Bibliothek zu Zwickau sorgfältig aufbewahrt wird.

F.

F (fa), von dem Grundton C an gerechnet der vierte Ton unserer diatonischen oder der sechste in der diatonisch-chromatischen Tonleiter. — Als Abbreviatur bedeutet in den Notenstimmen der Buchstabe F (F oder f) forte, stark.

Fa, s. Alphabet.

Faber, Benedikt, geb. zu Hildburghausen, war zu Anfang des 17. Jahrh. in den Diensten des Herzogs von Coburg und ein fleißiger, seiner Zeit sehr angesehener Componist. Man hat von ihm achtstimmige Psalmen, vier- bis achtstimmige geistliche Lieder, den „Triumphus musicalis in victoriam resurrectionis Christi, 7 vocibus compositus", Coburg 1611 und das „Gratulatiorum musicale, 6 vocum", Coburg 1631.

Faber, Daniel Tobias, war zu Anfang des vorigen Jahrh. Organist zu Crailsheim in Würtemberg und ist merkwürdig als der erste, welcher ein durchaus bundfreies Klavier mit drei Veränderungen verfertigte. Durch die erste derselben wurde der Ton gedämpft, durch die zweite er dem Klang einer Laute und durch die dritte dem eines gedämpften Glockenspieles nahe gebracht.

Faber, Gregorius, war um die Mitte des 16. Jahrh. Professor der Musik in Tübingen, und schrieb „Institutio musices, sive musices practicae Erotematum lib. II.", Basel 1552 u. 1553, welches Werk besonders durch die Stücke von Josquin, Brumel und Ockenheim, welche F. als Beispiele mittheilt, interessant ist.

Faber, Heinrich, aus Lichtenfels im Voigtlande gebürtig, war Magister und wahrscheinlich um die Mitte des 16. Jahrh. Schullehrer zu Naumburg, wo er im J. 1550 das nicht unwichtige Werk „Ad musicam practicam introductio, non modo praecepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accommodata, quam brevissime continens" herausgab, das mehrere Auflagen erlebte.

Faber, Heinrich, wie Gerber vermuthet, ein Musiklehrer zu Wittenberg um die Mitte des 16. Jahrh., schrieb „Compendiolum musicae pro incipientibus, conscriptum ac nunc denuo, cum additione alterius compendioli. recognitum", Braunschweig 1548, ein Werk, das sich durch Faßlichkeit und Klarheit auszeichnet und viele Auflagen erlebte, auch zum öftern in's Deutsche übersetzt wurde. — F. soll zu Quedlinburg im August des J. 1598 gestorben sein.

Faber, Jacob, ein Schüler von Jacob Labinius und Jacob Turbelinus, starb zu Paris 1547 als ein Greis von 101 Jahren. Seine Werke „Introductio in

Digitized by Google

arithmeticam speculativam Boethii" und „Elementa musicae" erschienen zuerst 1496 und dann noch in mehreren späteren Ausgaben in Paris und wurden ihrer Zeit viel studirt.

Faber, Joseph, nach Stetten's Kunstgeschichte pag. 159 ein berühmter Orgelbauer des 16. Jahrh., lebte um 1750 zu Augsburg und hat dort und in der Umgegend mehrere Werke gebauet. Von Einigen wird er auch unter dem Namen Fabri aufgeführt.

Faber, Nicol, der älteste bekannte deutsche Orgelbauer, war ein Priester und verfertigte 1359 eine große Orgel im Dom zu Halberstadt. Prätorius beschreibt dieselbe in ihrer ganzen Unvollkommenheit und Ungeschlachtheit, mit ihren 20 riesigen Bälgen, 3 Zoll breiten und 1/2 Zoll von einander entfernten Tasten, die mit Fäusten geschlagen wurden, u. s. w. — Auch er wurde von einigen musikalischen Schriftstellern unter dem Namen Fabri aufgeführt.

Fabre, André, geb. zu Riez, einem Städtchen im Departement der Basses-Alpes um 1765, war Musiklehrer in Paris und hat daselbst mehrere Sammlungen Romanzen mit Klavier- und Harfenbegleitung herausgegeben; von ihm ist auch das in Frankreich so bekannte Lied: „Ce mouchoir, belle Raimonde". Wann er gestorben, weiß man nicht.

Fabri, Stefano, mit dem Beinamen der Aeltere, war von 1599 bis 1601 Kapellmeister am Vatikan, soll darauf ein Jahr lang in Deutschland gewesen sein und erhielt 1603 die Kapellmeisterstelle an S. Giovanni in Laterano, welche er bis 1607 inne hatte. Ob er dann sich bloß zurückzog, oder zu dieser Zeit gestorben ist, weiß man nicht. Von seinen Compositionen werden genannt: „Duodecim modi musicales, tricinis sub duplici texte lat. germ. concinne expressi", Nürnberg 1602 und „Tricinia sacra juxta duodecim modorum seriem concinnata", Nürnberg 1607.

Fabri, Stefano, genannt der Jüngere, im J. 1606 zu Rom geb., war ein Schüler des Bernardo Nanini und im J. 1648 Kapellmeister an San Luigi de' Francesi in Rom. Im J. 1657 erhielt er die Kapellmeisterstelle an Sta. Maria Maggiore, starb aber schon den 27. August 1658. — Zu Rom erschienen 1650 von ihm Motetten zu 2, 3, 4 und 5 Stimmen, und nach seinem Tode (im J. 1660) kamen Salmi concertati a cinque voci heraus.

Fabri, Annibale Pio, mit dem Beinamen Balino, geb. zu Bologna im J. 1697, war ein Schüler des Pistocchi und einer der besten Tenorsänger seiner Zeit. Er war an mehreren Höfen Italiens und Deutschlands engagirt und wurde endlich nach Lissabon an die königl. Kapelle berufen, wo er den 12. August 1760 starb. Da er auch Componist war, wurde er im J. 1719 zum Mitglied der philharmonischen Gesellschaft in Bologna aufgenommen, und war sogar zu verschiedenen Zeiten Präsident derselben.

Fabriano, Sebastiano, ein Camadulenser-Mönch, in Italien um die Mitte des 16. Jahrh. geb., hat in Venedig im J. 1593 eine Sammlung fünf- und sechsstimmiger Messen herausgegeben.

Fabrice, (spr. Fabritsche), oder **Fabrizio,** Geronimo, mit dem Beinamen d'Aquapendente, (weil er in dieser Stadt im J. 1537 geboren war), ein berühm-

Digitized by Google

ter Anatom, der in Padua lebrte und den 21. Mai 1619, wahrscheinlich an Gift, starb. Unter seinen Werken befindet sich eins „De visione, voce, audituque" in welchem zum ersten Male ex professo von der Stimme und deren Mechanismus gehandelt wird; seine Forschungen in diesen Beziehungen sind als Basis fernerer Entdeckungen und Untersuchungen für den Physiologen immer noch von Wichtigkeit.

Fabricius, Werner, geb. zu Itzehoe den 10. April 1633, erhielt von seinem Vater, der in genannter Stadt Organist war, den ersten musikalischen Unterricht, bildete sich aber später, als er in Hamburg das Gymnasium besuchte, unter Sellius in der Composition und Heinrich Scheidmann im Orgelspielen weiter aus. 1650 ging er nach Leipzig, wo er Philosophie, Theologie und Jurisprudenz studirte, und nachher an verschiedenen Kirchen (zuletzt an der Nikolai-Kirche) Organisten-Posten bekleidete, nebenbei aber auch als Advokat praktizirte. Gestorben ist er am 9. Januar 1679. Als Schriftsteller und Componist stand er bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen, und seine Werke bestehen in Pavanen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, geistlichen Arien, einer Anleitung zum Generalbaß, Unterweisung in der Orgelprobe u. s. w. — Sein Sohn, Johann Albert F., war der berühmte deutsche Gelehrte, der beinahe sämmtliche Zweige des menschlischen Wissens umfaßte; er wurde 1668 zu Leipzig geb., studirte hier Philosophie, Medicin und Theologie und lebte hernach in Hamburg als Professor der Beredsamkeit und Moralphilosophie am dortigen Gymnasium, als welcher er im J. 1736 starb. Von seinen vielen Werken gehören hierher die 1713 zu Hamburg und Leipzig erschienene „Bibliographia antiquaria", in deren elften Kapitel er ausführlich von der alten Kirchenmusik handelt, ferner seine „Bibliotheca latina" und „Bibliotheca mediae et infimae aetatis", in welchen sich viele Nachrichten von den Werken und Lebensumständen der berühmtesten musikalischen Schriftsteller aus dem Mittelalter finden. Mit Hinweglassung des nicht musikalischen Inhalts erschien die letzte Bibliothek auch unter dem Titel: „Elenchus brevis scriptorum medii aevi latinorum de musica, cantuque ecclesiastico", wovon vier Auflagen erschienen. In seinem „Thesaurus antiquitatum hebraicarum", Hamburg 1713, findet man im sechsten Bande die Dissertation des Holländers Salomon van Till „über die Musik der Hebräer" in's Lateinische übersetzt, und die Dissertation von Zoëga „De Buccina Hebraeorum". Eine „Bibliotheca graeca", die Notizen über griechische musikalische Schriftsteller enthält, hat F. nicht vollendet.

Fabricius, Georg, Rector, berühmt als Poet, Componist und Kritiker, wurde geb. zu Chemnitz am 28. April 1516 und starb, nachdem er sich lange in Italien und Strasburg aufgehalten und vom Kaiser Maximilian II. das Diplom eines gekrönten Poeten erhalten hatte, zu Meißen am 13. Juli 1571. Von seinen hierhergehörigen Werken ist nichts mehr bekannt, als „Disticha de quibusdam Musicis" etc. (Strasburg 1546) und sein 1564 zu Basel gedruckter lateinischer Commentar über die alten christlichen Lieder, worin er auch mehrere musikalische Terminologien erklärt.

Fabricius, Albin, im 16. Jahrh. in Steiermark geb., hat im J. 1595 zu Gratz „Cantiones sacrae sex vocum" herausgegeben.

Fabricius, Bernhard, Organist zu Strasburg in der zweiten Hälfte des 16.

Digitized by Google

Jahrh., hat eine Sammlung für seine Zeit guter Compositionen unter dem Titel: „Tabulaturae organis et instrumentis inservientes", Strasburg 1577, herausgegeben, welche Sammlung jetzt sehr selten geworden ist. F's. Styl hat viel Analoges mit dem des Claudius Merulo.

Fabrizi, Vincenzo, ein italienischer Operncomponist, um 1765 in Neapel geboren, hat auf verschiedenen Theatern seines Vaterlandes eine große Anzahl von meist komischen Opern aufführen lassen, die vielen Erfolg hatten. Davon sind z. E. anzuführen: „I due Castellani burlati", „La Sposa invisibile", „I Puntigli di gelosia", „L'incontro per accidente", „La Moglie capricciosa", „La Contessa di nova luna", „La nobilità villana", „Cli Amanti trappolieri" u. s. w. In Deutschland ist nur eine Oper von ihm bekannt geworden: La necessità non ha legge", welche schon 1786 zu Dresden aufgeführt wurde. Von seinen näheren Lebensumständen weiß man nichts weiter.

Fabroni, Angelo, ein berühmter italienischer Biograph, geb. den 7. Septbr. 1732 zu Marradi in dem zu Toscana gehörigen Theile der Romagna. In dem 9. Bande seiner „Vitae Italorum doctrina excellentium qui saeculis XVII. et XVIII. floruerunt", Pisa 1778—1805, befindet sich die Lebensbeschreibung des berühmten Benedetto Marcello, welche 1788 auch in einer ital. Uebersetzung erschien, die den Namen Fontana's als Autor's trägt. Fabroni selbst starb den 22. September 1803.

Façade, s. Orgelfronte.

Façaden-Pfeifen, s. Frontpfeifen.

Faccini, (spr. Fatschini), Giovanni Battista, ein italienischer Componist, der um die Mitte des 17. Jahrh. lebte und zu Venedig im J. 1644 Salmi concertati a 3 a 4 voci herausgegeben hat.

Faces d'un Accord, (spr. Fahß' dön Akkohr), nennen die Franzosen die verschiedenen Lagen eines Akkords.

Facio oder **Fasio**, lat. Fatius, ein Augustinermönch und zu Enna in Sicilien geboren, war zugleich Componist und lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. Man kennt von ihm fünfstimmige Motetten und Madrigalen, die im J. 1589 zu Messina erschienen sind.

Fackeltanz, ein in alten Zeiten sehr üblicher ceremonieller Tanz (wohl mehr im Marschcharakter) mit feierlicher, prächtiger Musik, während dessen Dauer die Tänzer Fackeln in den Händen trugen. In den alten Ritterzeiten pflegten alle großen Festlichkeiten damit verherrlicht zu werden; jetzt wird nur noch zuweilen bei Vermählungen fürstlicher Personen ein Fackeltanz aufgeführt.

Factur nennt man die Art und Weise, wie ein Musikstück gemacht ist, mit besonderer Rücksicht auf seinen innern Bau. Die Franzosen bedienen sich im Besonderen des Ausdruckes Facture (spr. Faktühr') zur Bezeichnung der Orgelregister, oder eigentlich der Weite und Länge der Orgelpfeifen, also der Mensur. So sind z. B. les jeux de grosse facture, die weit mensurirten, und les jeux de petite facture, die eng mensurirten Register.

Fadscheck, (zuweilen auch Fattscheck und Fatscheck geschrieben), Bernhard, hat sich in den dreißiger Jahren unseres Jahrh. als guter Harfenvirtuos bekannt

Digitized by Google

gemacht und war um diese Zeit in der Königl. Kapelle zu Stockholm angestellt. Seinem Namen nach scheint er aus Böhmen zu stammen; doch ist uns über seine näheren Lebensumstände nichts bekannt geworden.

Fagnani, (spr. Fanjani), Francesco Maria, geboren in Mailand, glänzte von 1760 bis 1780 in Italien als vortrefflicher Sänger.

Fago, Nicolo, geb. zu Tarent (daher er auch den Beinamen „il Tarantino" hatte) im J. 1692, studirte die Composition unter Alessandro Scarlatti am Conservatorium dei Poveri di Giesù Christo in Neapel und war später Lehrer an demselben, sowie an dem Conservatorium della Pietà. Er hat mehrere Opern geschrieben, von denen „l'Eustachio" anzuführen ist, und von seinen Kirchensachen besitzt die Bibliothek des pariser Conservatoriums im Manuscript mehrere Messen, Motetten, Litaneyen, Credo's, ein Benediktus, 2 Magnificat.

Fago, Lorenzo, ein italienischer Componist des 17. Jahrh., hat viele Kirchensachen geschrieben, die aber alle Manuscript geblieben sind. In der Sammlung des Abbate Santini befinden sich von ihm ein Kyrie cum gloria (vierstimmig mit Orchester) und ein fünfstimmiges Credo. — Näheres über sein Leben weiß man nicht.

Fagott, ital. Fagotto, franz. Basson, (spr. Bassong), ein bekanntes Blasinstrument von Holz mit Tonlöchern und Klappen, dessen nähere Beschreibung weiter unten folgt. Den Namen Fagott gab man wohl deshalb dem Instrument, weil man es in mehrere kleine Theile zerlegen und diese zusammenpacken kann, so daß daraus ein Bündel (ital. fagotto) entsteht; oder auch, weil die zwei Röhren desselben (wie man weiter unten sehen wird) gleichsam zusammengebunden sind. Die französische Benennung Basson (sc. de Hautbois) rührt daher, weil man das Fagott früher als Grundstimme zur Oboe betrachtete und auch gebrauchte. Die Erfindung dieses Instruments ist sehr alt und die Geschichte setzt sie schon vor das Jahr 1539, wo ein Canonikus zu Ferrara, Namens Afranio, (s. d.) sie als die seinige ausgab. Etwas ganz Zuverlässiges hat sich jedoch bis jetzt nicht darüber ausfindig machen lassen. Gewiß ist, daß um die Mitte des 16. Jahrh. das Fagott schon einen großen Grad der Vollkommenheit erreicht hatte. So versichert z. B. Doppelmaier in seinen historischen Nachrichten von nürnbergischen Mathematikern und Künstlern (1730), daß Sigmund Schnitzer, einer der ältesten Instrumentenmacher in Nürnberg (starb 1578) ganz vorzügliche Fagotte verfertigt habe, welche sich sowohl durch nette Dreharbeit, als reine Stimmung und leichte Ansprache der hohen Töne ausgezeichnet hätten und daher auch in großer Menge auch außer in Deutschland nach Italien und Frankreich verkauft worden wären. Vor der Erfindung des Fagotts war schon der Bombard (s. d.) oder Pommer da, und es unterliegt keinem Zweifel, daß der Fagott in seiner jetzigen Gestalt aus der Vereinigung des Baß-, Tenor- und Altpommers entstanden ist. (Ueber die Natur des Instrumentes Dulcino, von dem Einige das Fagott herleiten, können wir nichts Näheres angeben.) — Das Fagott besteht jetzt aus einer ungefähr 8 Fuß langen ausgebohrten Röhre von Ahornholz. Um diese Röhre aber bequemer halten und die Finger beider Hände naturgemäß gebrauchen zu können, ist dieselbe in zwei Theile getheilt, welche in ein drittes, unten geschlossenes Stück neben einander gezapft sind, so daß nun beide Röhren neben einander laufen und ungefähr eine Länge von 5 Fuß bilden. In der kürzern Röhre, welche die

Flügelröhre heißt, befinden sich 3 Tonlöcher für die Finger der linken Hand, und an der daneben liegenden längern Röhre, welche in der Gegend der Tonlöcher von der Flügelröhre ein wenig überdeckt (überflügelt) ist, auf der andern Seite (nach innen gekehrt) ein Daumenloch für die linke Hand, neben welchem die tiefen D- und B-Klappen liegen, welche ebenfalls mit dem Daumen der linken Hand regiert werden. Dieser Daumen hat auf eben dieser Seite noch zwei andere Klappen zu regieren, die für das hohe a und c bestimmt sind. Der kleine Finger der linken Hand regiert zwei an der Außenseite der andern Röhre liegende Klappen für das tiefe Es und kleine cis. Die rechte Hand faßt das breitere Unterstück, in welchem sich wieder 3 Tonlöcher für die mittleren Finger befinden, neben deren dritten die kleine b-Klappe liegt, welche auch mit demselben Finger gegriffen wird. Außerdem befinden sich an diesem Unterstück auswärts zwei längere Klappen zu dem tiefen F, Gis und As, welche der kleine Finger der rechten Hand in Bewegung setzt, und von denen die erste offen, die zweite aber verschlossen ist. Auf der entgegengesetzten (inneren) Seite ist ein Daumenloch und die große Fis-Klappe. In Allem also enthält das Fagott in seiner gewöhnlichen Gestalt 8 Tonlöcher und 10 Klappen. (In neuester Zeit werden jedoch auch Fagotte mit noch mehr Klappen verfertigt, die jedoch ihres theuern Preises wegen nicht sehr allgemein sind). — In der Flügelröhre steckt oben eine schwache messingene Röhre, welche gegen ihre Mündung zu nach und nach immer etwas enger zuläuft und dergestalt gebogen ist, daß sie die Figur eines gezogenen lateinischen S bildet, weshalb sie auch den Namen des Fagott-Es oder nur Es führt. Gegen das Ende dieser Röhre, wo sie im Instrument steckt, ist ein kleines Loch an der Seite, ungefähr wie ein Nadelstich, um den überflüssigen Wind auszulassen: an dem andern Ende (der Mündung) der Röhre steckt das sogenannte Rohr, vermöge welches das Instrument wie die Oboe intonirt wird. Das Fagott wird beim Blasen mit der rechten Hand an dem untern Ende der längern Röhre angefaßt und damit der Arm nicht ermüde, vermittels eines Bändchens an einen Knopf des Rockes angehängt. — Der Umfang der Töne des Fagottes reicht vom Contra-B bis zum eingestrichenen b oder c; Manche blasen sogar bis zum zweigestrichenen es; innerhalb dieses angegebenen Umfangs sind alle chromatischen Töne vorhanden, mit Ausnahme von zweien: des Contra-H und tiefen Cis. Notirt wird für das Fagott wie für das Cello; die tiefern Töne werden im Baßschlüssel und die höheren im Tenorschlüssel geschrieben. — Das Fagott ist eins der brauchbarsten Orchesterinstrumente: bei Harmoniemusiken vertritt es die Stelle des Basses und Tenors; bei vollem Orchester (wo man es gewöhnlich doppelt besetzt, als ein Fagotto primo, erstes Fagott und Fagotto secondo, zweites Fagott) dient es theils als Füllstimme, theils zur Verstärkung des Basses, tritt aber auch oft bei zarten Stellen mit Oboe, Klarinette und Flöte als Soloinstrument hervor. In der Tiefe ist den Tönen eine große Würde eigen, in der höhern Lage dagegen haben sie große Weichheit und Sanftheit, und in den höchsten Tönen viel Durchdringendes. Noch ist zu bemerken, daß das Instrument einer großen Beweglichkeit fähig ist und daß man daher mannigfache Passagen für dasselbe setzen kann, obwohl man damit in Orchesterstücken sparsamer verfahren muß und ausgehaltene Töne sich immer besser machen. — Um die Verbesserung des Fagotts durch zweckmäßigere Lage der Klappen, bessere Anordnung und Erweiterung der Tonlöcher u. s. w. hat sich in neuerer Zeit

Almenräder (s. d.) große Verdienste erworben. — Um bei stark besetzter Blasmusik den Bässen angemessene gleiche Stärke und Kraft zu geben, hat man noch zwei andere Gattungen von Fagotten erfunden, nämlich das Quartfagott, welches um eine Quarte tiefer und das Contrafagott, welches um eine Oktave tiefer als das gewöhnliche Fagott steht und somit den 16füßigen Contrabaß der vollen Orchestermusik vertritt. Auch ein kleineres Fagott, Tenorfagott und ital. Fagottino genannt, das gemäß seiner engern Mensur um eine Quinte höher steht, als das gewöhnliche Fagott, trifft man bisweilen. In Hinsicht auf Applicatur, Behandlung u. s. w. sind aber alle diese drei Arten der Fagotte dem gewöhnlichen Fagotte ganz gleich und der einzige Unterschied zwischen ihnen liegt nur im Klange. — Als Orgelregister ist Fagott eine Stimme im Schnarrwerke, durch welche der Ton des oben beschriebenen Instrumentes nachgeahmt werden soll, und die gewöhnlich zu 8' und halbirt disponirt wird. Bei einigen Orgeln hat sie auch den Namen Fagottzug (wegen des Registerzuges), und wie das Instrument selbst den französischen Namen Basson.

Fagottino, s. vorherg. Art.

Fagottist, Einer, der das Fagott bläst, ein Fagottvirtuose.

Fagottrohr, s. Rohr und Fagott.

Fagottzug, s. Fagott (Orgelregister).

Fahnenmarsch heißt beim Militär derjenige Marsch, welcher beim Abholen und Zurückbringen der Fahne aus und nach ihrem Quartiere gespielt wird.

Fahrbach, Joseph, geb. am 25. August 1804 zu Wien, hatte in seiner Jugend mit vieler Noth zu kämpfen, brachte es aber trotzdem durch sein rastloses Bemühen dahin, sich tüchtige musikalische Kenntnisse und Fertigkeit auf mehreren Instrumenten zu erwerben und seiner armen Familie eine Stütze zu werden. Sein Hauptinstrument ist die Flöte, auf welcher er in Concerten oft Beweise seiner Virtuosität abgelegt hat; auch ist er als Flötist am Hofoperntheater in Wien angestellt und hat für sein Instrument Mehreres componirt. Ob der beliebte Tanzcomponist Philipp Fahrbach in Wien sein Sohn ist, vermögen wir nicht mit Bestimmtheit anzugeben.

Faidit, s. Faydit.

Faignient, Noë, ein Componist des 16. Jahrh., lebte um 1730 als Lehrer der Musik zu Antwerpen und hatte sich durch seine geschickte Nachahmung des Styles von Orlando Lasso den Beinamen „Simia Orlandi“ (der Affe des Orlandus) erworben. Man kennt von ihm mehrere Bücher 4—8stimmiger Motetten und Madrigalen.

Fa la nennen die Italiener eine Gattung von kleinen Arien (Volksliedern), die mit diesem Refrain endigen. Clementi war der Erste, der in seiner Anleitung zum Klavierspielen ein solches Fa la mittheilte.

Falco, Francesco, ein italienischer Violinspieler, um die Mitte des vorigen Jahrh. geb., kam im J. 1773 nach Paris und wurde an der Königl. Kapelle angestellt. Er hat „Solfeggi di Scuola italiana con i principi della Musica vocale“ und Violinsolo's herausgegeben. — Die Bibliothek des Conservatoriums in Paris besitzt von einem Michele Falco ein „Oratorio di Santo Antonio“, dessen Styl ihn als einen Zeitgenossen des Alessandro Scarlatti bekundet.

Falcon, (spr. Falkong), Mademoiselle, geb. zu Paris im J. 1812, trat in's Conservatorium dieser Stadt, hatte aber nachher bei Bordogni Privatunterricht, und

Digitized by Google

wurde die vorzügliche Sängerin, als welche sie von 1834 an bis vor ungefähr 8 oder 10 Jahren der großen Oper in Paris zur Zierde gereicht hat. Stimme und Ausdruck waren bei ihr von gleicher Mächtigkeit und feierte sie besonders in Meyerbeer'schen Opern Triumphe.

Falcone, Achille, Kapellmeister zu Caltacirone, starb am 8. November 1600 zu Cosenza noch im Jünglingsalter. Baini erzählt nach dem Manuscript Pitoni's über die italienischen Contrapunktisten Folgendes: F. hatte einen großen musikalischen Streit mit Sebastian Raval, einem Spanier und Kapellmeister des Vicekönigs von Sicilien, Herzog von Maquedo, in welchem der Pater Nicolò, ein toscanischer Dominikanermönch und gelehrter Musiker, von Beiden zum Schiedsrichter gewählt, zu Gunsten Falcone's entschied. Raval, hierüber aufgebracht, ließ an allen Straßenecken Palermo's Zettel anschlagen, worin er F. herausforderte, im Wettstreit mit ihm vor dem Vicekonig ein Stück aus dem Stegreif zu componiren. F. nahm die Ausforderung an, und da die Entscheidung gegen ihn ausfiel, so appellirte er nach Rom an Giovanni Maria Nanini und an Soriano, schickte auch durch Antonio il Verso, einen sehr berühmten sicilianischen Tonsetzer, neun Fragen an Raval, deren Beantwortung und überhaupt die Entscheidung des ganzen Streites er nicht erlebte. Eine ausführlichere Beschreibung dieser Streitsache findet man in der Vorrede zu einem Madrigalenwerke F's., welches sein Vater drei Jahre nach seinem Tode in Venedig herausgab und eben so in einer Sammlung Motetten, die Raval 1601 zu Palermo erscheinen ließ.

Falconius, Placidus, geb. zu Asola, trat im J. 1549 in ein Benedictinerkloster zu Brescia und starb in den ersten Jahren des 17. Jahrh. Von ihm sind in Venedig in den Jahren 1575, 1580 und 1588 Messen, Responsorien und andere Kirchensachen im Druck erschienen.

Falkenhagen, Adam, geb. zu Groß-Döltzig unweit Leipzig am 17. April 1697, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, welcher Schullehrer war, bildete sich aber von seinem 10. bis 18. Jahre in der Kunst und in den Wissenschaften bei einem Prediger in Knauthayn bei Leipzig weiter aus. Klavier und Laute waren seine Lieblingsinstrumente, und um auf der letztern sich zum eigentlichen Virtuosen zu bilden, ging er auf einige Zeit zu dem berühmten Lautenisten Graf nach Merseburg. Von da begab er sich nach Leipzig, gab Unterricht im Klavier- und Lautenspielen und von 1721—1725 war er Kammermusikus des Herzogs Christian von Weißenfels. Nach mehreren Kunstreisen durch Deutschland, auf denen er sich als Lautenvirtuos großen Ruf erworben hatte, wurde er 1727 Herzogl. Weimar'scher Kammermusikus und erhielt 1729 einen Ruf in gleicher Eigenschaft nach Baireuth, wo ihm dann im J. 1750 auch noch die Stelle eines Brandenburg-Culmbach'schen Kammersekretärs übertragen ward. Gestorben ist er daselbst im J. 1761. Von seinen Compositionen sind geistliche Gesänge und Variationen für die Laute und Solo's und Sonatinen für letzteres Instrument zu ihrer Zeit beliebt gewesen.

Falsch wird 1) von einigen Theoretikern als Prädicat für die kleine Quinte gebraucht; wieder andere Tonlehrer nennen nur die Quinte falsch, welche in irgend einer Tonleiter als rein begründet ist, und nur durch ein zufälliges Versetzungszeichen um einen halben Ton kleiner wird, als die kleine Quinte; endlich aber machen

Digitized by Google

auch einige Theoretiker gar keinen Unterschied zwischen den Quinten, welche aus zwei ganzen und zwei halben Tönen (h—f, cis—g) bestehen und nennen diese ohne Ausnahme verminderte Quinten; 2) bedient man sich des Wortes falsch, um das Fehlerhafte einer Intervallenfortschreitung zu bezeichnen; 3) nennt man diejenigen Darmsaiten falsch, deren einzelne Faden ungleich zusammengesponnen sind, so daß sich bei ihrem Gebrauche in die natürlichen Schwingungen auch noch andere mischen, welche den Ton unbestimmt und klirrend machen; (auch in dieser Bedeutung hört man oft den Ausdruck falsche Quinte, nämlich in Bezug auf die e-Saite der Violine, welche im gewöhnlichen Leben Quinte genannt wird); 4) ist jeder Ton falsch, welcher auf Instrumenten nicht rein gestimmt ist, oder überhaupt nicht richtig von Sängern oder Instrumentisten intonirt wird.

Falset, s. Fistel und Kopfstimme.

Falso bordone, franz. faux bourdon, (spr. Foh burdong). Das ital. Wort bordone heißt eigentlich Stab, Stütze, und hiervon abgeleitet in der Musik Grundstimme; falso bordone, also eine falsche Grundstimme. Die älteren Tonlehrer, die das einfache Wort bordone auch mit Tenor übersetzen, bezeichnen gewöhnlich mit dem Ausdruck falso bordone einen solchen Satz, in welchem entweder der Cantus firmus in eine Mittelstimme (Tenor) gesetzt und in den übrigen Stimmen mit figurirten Noten dagegen contrapunktirt wird, oder in welchem mehrere Sextenakkorde dergestalt aufeinander folgen, daß die Oberstimme gegen die untere in Sexten, die Mittelstimme aber mit der obern in Quarten fortschreitet (s. Discant). Walther behauptet, daß man ehedem unter falso bordone eine solche Schreibart verstanden habe, nach welcher auf eine Maxima (s. d.) viele Silben und Wörter gesungen wurden. Die ältesten Schriftsteller, welche des falso bordone erwähnen, sind Franchino Gaffurio und Adam von Fulda (s. d.), nach diesen erzählt dann endlich Baini in seinem Werke über Palestrina meist im Widerspruch mit dem Vorhergehenden, daß man mit diesem Worte jene Gattungen von Compositionen bezeichnet habe, die dreistimmig, gewöhnlich über die bekannten Melodien der Psalmodie der 8 Kirchentöne in folgender Art gearbeitet wurden: Entweder sang der Sopran oder Contr'alt den Cantus firmus, die Mittelstimme, gewöhnlich Tenor oder auch Contr'alt, in der Quarte unter der ersten Stimme, die dritte Stimme (Baß oder Tenor) immer die Sexte unter der ersten Stimme im Major- oder Minor-Ton nach der diatonischen Leiter (s. oben); die letzte Note ausgenommen, wo die erste und dritte Stimme in der Consonanz, die Mittelstimme aber in der Quinte schloß. Den Namen falso bordone (faux bourdon) habe ein solches Musikstück daher erhalten, weil sein eigentlicher Baß der Sopran oder Contr'alt gewesen sei, welche als höchste Stimme in der Sexte der als Baß erscheinenden Stimme die wahre Melodie des Cantus firmus singen, daher der Baß oder Tenor, indem sie die Sexte von unten singen, in der Terz der Melodie gehen, welches man psalmodiren mit falso bordone nannte. Eine zweite Art falso bordone, erzählt Baini weiter, habe sich später in der Musik eingefunden und in einer regelmäßigen Composition bestanden, aber ohne bestimmten Rhythmus, in der Ausführung von vier Stimmen im Contrapunkte von lauter Consonanzen, mit einigen Ligaturen in der Cadenz, wo in einer der vier Stimmen die Kirchenmelodie als Cantus firmus liegt, und diese Art von falso bordone habe sich ausschließend

in allen römischen Kapellen bis auf den heutigen Tag erhalten. Eine dritte Art von Melodie sei im 16. Jahrhundert auch ein falso bordone genannt worden, und in Rom über 30 Jahre beliebt gewesen, die darin bestanden habe, daß immer eine Stimme mit Begleitung der Orgel sang und dabei alle Gattungen von Passagen, Trillern und viele andere Künsteleien zur Schau trug, die vier Stimmen so von Vers zu Vers wechselten, jede ihren Vers mit eigener Erfindung vortrug, ohne daß jedoch der Baß geändert werden durfte. Jedenfalls bleibt es unerklärlich, wie solche Bedeutungen, unter denen die erste, von welcher Baini erzählt, noch die in jeder Hinsicht richtigere ist, dem einfachen Begriff des Ausdrucks falso bordone untergelegt werden konnten.

Faltenbalg nennen die Orgelbauer denjenigen Balg im Positiven, welcher, um mehr Luft fassen zu können, mehr als eine Falte hat, ungleich den Bälgen in gewöhnlichen Orgeln, welche zwischen ihren Platten nur eine einzige Falte haben.

Fandango ist ein spanischer Nationaltanz, welcher von zwei Personen beiderlei Geschlechts getanzt wird, die mit Castagnetten Rhythmus und Metrum bezeichnen, während eine Melodie im $^3/_4$ Takt von zärtlichem Charakter (meist in der Molltonart stehend) dazu gespielt wird, welcher auch wohl hie und da eine Gesangsbegleitung hinzugefügt wird. Die Bewegung ist eine mäßig langsame.

Fanfare ist der Name eines kleinen Tonstückes von glänzendem Charakter für Trompeten und Pauken, für das Militär bestimmt; ferner versteht man darunter kurze Tonstücke, meist für zwei Hörner, von munterer Bewegung und im $^6/_8$ Takt, welche bei der Jagd eingeführt sind, und endlich bedeutet F. soviel wie Tusch, eine bei fröhlichen Festen übliche Begleitung eines Lebehoch, durch schmetterndes Einfallen der Blechinstrumente, welche in allerhand Zergliederungen von Accorden sich ergehen.

Fangventil nennt man das Ventil an der untern Platte eines Orgelbalges, wodurch dieser Luft schöpft.

Fantasie, franz. Fantaisie, (spr. Fangtäsih), ital. Fantasia, ist im engern musikalischen Sinne das durch Töne ausgedrückte und gleichsam hingeworfene Spiel der sich ganz überlassenen Einbildungs- und Erfindungskraft des Tonkünstlers, ein völlig subjektiver Gefühlsausdruck aus dem Stegreif, wobei sich der Spieler weder an eine bestimmte Form und Gattung der Tonstücke, noch an eine Haupttonart, oder an ein bestimmtes Tempo, noch an einen bestimmten Charakter u. s. w. bindet, sondern in wahrhaft ungebundener Freiheit seine Ideenfolge durch Töne darstellt, wie sie eben in seinem Innern sich gestaltet. Die angeführte Art des musikalischen Extemporirens nennt man vorzugsweise eine „freie Fantasie"; eine andere Art ist diejenige, bei welcher der Spieler auf der Basis eines gegebenen Thema's in freien Tonformen sich ergeht, das Thema in den verschiedensten Wendungen und Schattirungen darstellt, es ausschmückt, mit Nebenideen verbindet u. s. w. — Es giebt auch Tonstücke, die man Fantasien nennt und diese haben ebenfalls ihre Wesenheit in der freien, durch keine bestimmte äußere Form eingeengten Anordnung — es sind gewissermaßen lyrische Rhapsodien, aneinander gereihete Skizzen, welche von keinem Grundcharakter bestimmt werden.

Fantasiren oder Improvisiren, Extemporiren, ein Stück in der im vorigen Artikel angegebenen Art und Weise aus dem Stegreif spielen.

Fantasirmaschine wird scherzweise zuweilen auch wohl der Melograph (s. d.) oder die Notenschreibmaschine genannt.

Fante, Antonio del, war von 1817 bis 1822 Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom und starb im März des zuletzt genannten Jahres. Seine Kirchenmusiken, deren er eine große Menge im Manuscript hinterlassen hat, sollen nach Kandler's Urtheil einen viel zu weltlichen Beigeschmack haben und ohne religiöse Würde und Einfachheit sein.

Fanton, (spr. Fangtong), Nicolas, war erst Kapellmeister an der Kathedrale von Blois und dann an der Sainte-Chapelle in Paris, wo er im J. 1757 starb. Er hat viele Kirchenstücke verfaßt, die auch im Concert spirituel mit Beifall aufgeführt wurden. Sein Styl ist dem des Lalande ähnlich.

Fantozzi, Angelo, gegen 1760 in Italien geb., war bis in die Anfangsjahre unseres Jahrh. ein sehr angesehener Sänger (hoher Bariton). Er sang zuerst in Venedig im J. 1783, dann 1789 in Genua, im folgenden Jahre zu Brescia und 1731 in Mailand; 1792 kam er nach Berlin an die italienische Oper und war daselbst noch im J. 1802; von dieser Zeit an hat man aber weiter Nichts von ihm gehört. Seine Frau, Maria, geb. Marchetti, im J. 1767 in Italien geboren, war eine noch berühmtere Sängerin und kam mit F., nachdem sie an verschiedenen italienischen Theatern geglänzt hatte, im J. 1792 nach Berlin. Die letzten Nachrichten von ihr datiren von 1807, wo sie in Petersburg auftrat, aber ohne Erfolg, da ihre Stimme abgenutzt war.

Fantozzi, Josephine, s. Weixelbaum.

Fantuzzi, Giovanni, Graf von, um 1740 in Bologna geb., gab heraus: „Notizie degli Scrittori Bolognesi", Bologna 1781—1794, 9 Bände, in denen sich biographische Notizen über Artusi, Banchieri, Bottrigari, Padre Martini, Penna, Spataro und mehrere andere ausgezeichnete Bologneser Tonkünstler, sowie auch ein historischer Artikel über die philharmonische Akademie in Bologna sich befinden.

Farandole oder **Farandoule** (spr. Farangdohl' — duhl') ist ein in der Provence gebräuchlicher Tanz von fröhlichem Charakter und rascher Bewegung, gewöhnlich in $^6/_8$ Takt.

Farbenclavier, auch Augenclavier und Augenorgel, franz. Clavecin oculaire (spr. Klaweßeng okülähr'), ein Claviatur-Instrument, welches der Jesuit Louis Bertrand Castel (s. d.) construirte und bei welchem Farben nach einer gewissen Abstufung unter die Tasten vertheilt waren; beim Niederdrücken der letzteren kam eine gewisse Farbe zum Vorschein, durch welche eben so auf das Empfindungsvermögen gewirkt werden sollte, wie es in der Tonkunst vermittels der Töne, des Wechsels derselben und der Harmonie geschieht. Die Grundsätze, nach denen er hierbei verfuhr, sind im 1. Bande der mus. Bibliothek von Mizler angezeigt, außerdem befinden sie sich, von ihm selber ausgeführt, in den Mémoires de Trevoux. Die Absurdität der ganzen Idee wird Jedem einleuchten, wie denn Castel selber später, nachdem er sich von der Unstatthaftigkeit seiner Erfindung überzeugt hatte, die ganze Sache fallen ließ.

Farce (spr. Farß') und Farsa nennen die Franzosen und Italiener auch wohl die

Digitized by Google

kleinen dramatischen Zwischenspiele, Intermezzi (s. d.), wenn dieselben einen mehr niedrig-komischen Charakter an sich tragen.

Faria, Henrique de, im 17. Jahrh. zu Lissabon geb., war ein Schüler des geschickten portuguisischen Tonkünstlers Duarte Lobo, und wurde Kapellmeister zu Crato. Mehrere portuguiesische Klöster bewahren Kirchencompositionen von ihm auf.

Farina, Carlo, ein Violinist, gegen Ende des 16. Jahrh. in Mantua geb., ging 1626 in die Dienste des Churfürsten von Sachsen und hat in Dresden im J. 1628 eine Sammlung von Sonaten und Pavanen herausgegeben.

Farinelli, s. Broschi, Carlo.

Farinelli, der Onkel des berühmten Sängers (s. Broschi, Carlo) zu seiner Zeit als Violinist und Componist hochberühmt, lebte nach Hawkins anfangs in Frankreich, und kam von da nach Hannover, wo er in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts als Concertmeister angestellt war. Während eines Aufenthaltes in Copenhagen, wohin er von Hannover aus eine Kunstreise gemacht hatte, wurde er vom König von Dänemark in den Adelstand erhoben und nach der Zeit vom König Georg I. von England zum Residenten in Venedig ernannt. So erzählt wenigstens Walther, und andere Nachrichten von seinem Leben haben sich nicht auffinden lassen. Von seinen Compositionen ist nur eine einzige übrig geblieben, eine Melodie, Follia genannt, über welche Corelli 24 Variationen geschrieben hat; auch Vivaldi fand diese Melodie so schön, daß er Variationen darüber verfertigte (s. dessen Op. I., Sonaten für zwei Violinen und Baß).

Farinelli, Giuseppe, geb. am 7. Mai 1769 zu Este im Paduanischen, wo er auch unter dem Maestro Domenico Lionelli die Anfangsgründe der Musik lernte; dann ging er nach Venedig, studirte weiter unter Martinelli und im Alter von 16 Jahren trat er in Neapel in das Conservatorium della Pietà de' Turchini, wo er unter Fago, genannt il Tarantino, den Generalbaß, unter la Barbiera, genannt il Siciliano, den Gesang, unter Nicolò Sala die Composition und bei Tritto das Instrumentale studirte. Besondern Unterricht erhielt er außerdem noch von Fenaroli, Piccini und Guglielmi. Nachdem er von 1804 an sich an verschiedenen Orten Italiens aufgehalten und für diese Opern geschrieben hatte, wurde er 1815 Kapellmeister in Turin, blieb aber nur zwei Jahre in diesem Amte und kam darauf als Dom- und Theaterkapellmeister nach Triest, wo er am 12. December 1836 gestorben ist. Er hat im Ganzen 34 ernste und komische Opern componirt, deren letzte „la Chiarina" vom J. 1816 datirt; von dieser Zeit an arbeitete er nur noch für Kirche und Kammer, da er sich mit der neuen italienischen Opern-Musik, wie sie durch Rossini gestaltet worden war, nicht abgeben, und auf diesem Wege die Gunst des Publikums auch nicht, wie so viele Nachahmer des „Schwans von Pesaro" erringen mochte. Es war einer der letzten Zöglinge der alten Neapolitanischen Schule; sein Styl ist rein und fließend, aber ohne Originalität, denn es bekundet sich in ihm bloß eine glückliche Nachahmung des Cimarosa, des Paisiello, Guglielmi u. A.

Farmer, Thomas, Baccalaureus der Musik zu Cambridge um 1684, lebte vorher zu London als gewöhnlicher Musikant, bildete sich durch Fleiß und den Umgang mit Meistern daselbst aber bald zu einem tüchtigen Musiker. Er componirte viele Gesänge, die in mehreren größeren Sammlungen seiner Zeit erschienen, dann auch

Concerte, Ouverturen und andere Instrumentalmusiken, und starb gegen 1696. In dem „Orpheus britannicus“ erschien eine Ode, die Purcell auf F's. Tod componirt hatte.

Farnaby, Giles, geb. zu Trury in Cornwall, wurde im J. 1592 an der Universität Oxford Baccalaureus der Musik und hat 1598 in London „Canzonets to four voices, with a song of eight parts“ herausgegeben. In der Ravenscrofft'schen Sammlung befinden sich auch einige Psalmodien von F.

Farnik, Wenzel, ausgezeichneter Clarinettvirtuos, geb. 1769 zu Dobuzichowitz in Böhmen, erhielt zuerst von einem Schullehrer Unterweisung im Klavierspielen, auf der Violine und im Singen und wurde in seinem zwölften Jahre als Singknabe in das Kreuzherren-Kloster zu Prag aufgenommen, wo er bis in sein 17. Jahr blieb. Nach dieser Zeit wandte er sich, nachdem er einige geschickte Künstler auf der Oboe und Clarinette gehört hatte, diesen Instrumenten zu, und brachte es meist durch Selbststudium dahin, daß er besonders auf der Clarinette Vorzügliches leistete und nach den ersten öffentlichen Proben seiner Virtuosität eine Anstellung in der damals berühmten gräfl. Pachta'schen Kapelle fand. Nachher wurde er am ständischen Theater als erster Clarinettist, und als 1810 das Conservatorium in Prag errichtet wurde, zum Professor an diese Anstalt berufen. Hier bildete er viele vortreffliche Schüler, darunter den berühmten Franz Thaddäus Blatt, und starb hochverehrt am 30. November 1838.

Farrant, Richard, ein englischer Kirchencomponist, um 1530 geboren, war Organist an der königl. Kapelle im J. 1564, gab aber nachher diese Stelle auf und wurde Chordirector und Organist an der St. Georgskapelle in Windsor. 1569 wurde er wieder in die königl. Kapelle berufen und verwaltete sein Organistenamt bis zum J. 1580. Man glaubt, daß er 1585 gestorben ist. Von seinen Compositionen findet man mehrere in Barnard's Sammlung von Kirchenstücken, sowie in Dr. Boyce's „Cathedral Music“. Sein Anthem „Lord, for thy tender mercie's sake“ wird noch heute gesungen und Dr. Crotch, der es in seiner Compositionslehre mitgetheilt hat, rühmt seine schönen Effekte, bei aller Strenge der contrapunktischen Arbeit.

Farrenc, Aristide, geb. zu Marseille um 1795, trat 1819 in das Pariser Conservatorium, wo er erst Oboe und dann Flöte studirte. 1819 trat er als zweiter Flötist in das Orchester der ital. Oper ein und gab Unterricht auf seinem Instrument. Später wurde er Musikalienhändler in Paris. Er hat Mancherlei für Flöte — Concerte, Variationen, Solo's u. s. w. — componirt und herausgegeben. — Seine Frau, Jeanne Louise F., geb. zu Paris den 31. Mai 1804, fing in ihrem 7. Jahre an, Musik zu studiren und bildete sich zu einer guten Klavierspielerin und unter Reicha auch zur Componistin aus. Ihre Sachen für Klavier und auch mehrere Orchesterstücke — Sinfonien und Ouverturen — zeugen von Talent und guter Durchbildung.

Fasch, Carl Friedrich Christian, der Stifter der Berliner Singakademie, geb. zu Zerbst, wo sein Vater (s. folg. Art.) Kapellmeister war, am 18. Nov. 1736. Schwächlich und kränklich von der Wiege an, mußte er auf alle Weise geschont, durfte sein Geist nicht mit Schularbeiten angestrengt werden und nur zufällig entdeckte es sich, daß das stille Kind, unstreitig durch das Vorbild des Vaters angeregt, für sich allein mehrere Tonstücke ausgesonnen und in Abwesenheit des Vaters auf dem Kla-

vier eingeübt hatte. Nun erhielt der Knabe Unterricht im Violinspielen, ein Aufenthalt auf dem Lande stärkte ihn und er durfte der Musik am Hofe und in der Kirche beiwohnen. Besonders die Musikaufführungen letzterer Art machten hohen Eindruck auf ihn und legten den Grund zu seiner vorherrschenden Neigung für die kirchliche Kunst. Nach und nach hatte sich der junge F. nun tüchtig im Klavier- und Orgelspiel geübt, in der Satzkunst vervollkommnet, viele Kirchenmusiken und Instrumentalsachen geschrieben, besonders aber durch seine feine und geschmackvolle Begleitung am Flügel die Theilnahme des preußischen Concertmeisters Franz Benda gewonnen. Auf dessen Empfehlung wurde er 1756 als Kammermusikus und Cembalist in die Dienste Friedrichs des Großen nach Berlin berufen, wo er, von vier zu vier Wochen mit Ph. Em. Bach abwechselnd, dem Könige täglich seine Flötensolo's zu begleiten hatte. Der siebenjährige Krieg störte diese Thätigkeit, schmälerte die ohnehin geringe Einnahme (300 Thaler Gehalt) und nöthigte F. sie durch drückenden Erwerb mit Musikunterricht zu ergänzen. Von jetzt an folgt überhaupt eine ziemlich trübe Zeit für Fasch; die Schwächlichkeit seines Körpers hemmte ihn sehr in seiner Erwerbthätigkeit, eine angeborene Schüchternheit und allzuängstliche Gewissenhaftigkeit verhinderte ihn mit Compositionen hervorzutreten, — kurz er verfiel in Muthlosigkeit und ergab sich einem gewissen geschäftigen Müssiggang, der darin bestand, daß er künstlich gefügte Kartenhäuser bauete, über alle europäischen Heere und Flotten, Generale und Admirale, Regimenter, Schiffe und ihre Bestimmungen Listen führte, für sich allein sich mit Grande patience beschäftigte, wozu er nach eigener Erfindung vier Spiele Karten nahm u. s. w. In dieser Zeit setzte er auch viele Kanons, u. A. auch einen überaus kunstreichen fünffachen zu 25 Stimmen. Morgens nach dem Frühstück prüfte er immer erst, ob sein Geist auch rüstig zur Arbeit sei und dazu multiplicirte er 8, 12 und mehr Zahlen mit sich selber und machte die Probe; hatte er sich verrechnet, so beunruhigte ihn das den ganzen Tag und er suchte jeden Gedanken an Musik zu entfernen. Im Jahre 1776 sehen wir ihn einmal in einer bestimmten musikalischen Thätigkeit, indem er bis zu Richardt's Anstellung als Kapellmeister an der Berliner Oper fungirte: nach zwei Jahren aber hörte dies wieder auf, und er verfiel wieder in sein Grübeln und Brüten. Dies erhielt neue Nahrung durch eine sechszehnstimmige Messe von Orazio Benevoli, die Reichardt aus Italien mitgebracht hatte; Fasch copirte sich dieses Werk und es keimte in ihm der Vorsatz auf, ein ähnliches zu schaffen. In wenig Wochen war dies geschehen; aber die Aufführung der Messe scheiterte an der Schwierigkeit der Aufgabe für die berliner und potsdamer königlichen Sänger und selbst bessere Musiker nannten die Arbeit eine überflüssige und verfehlte. Da, im Jahre 1789, fügte es sich, daß im Hause einer Schülerin von Fasch (der Geheimräthin Milow), von Zeit zu Zeit einige Musiklustige zusammentrafen zur Unterhaltung mit Gesang. Fasch setzte für die kleine Gesellschaft mehrere vier-, fünf- und sechsstimmige Sachen; der Verein mehrte sich; die Versammlungen wurden regelmäßig; 1792 ward ihm ein Saal im Akademiegebäude eröffnet; die Gesellschaft constituirte sich — kurz, es ward die Berliner Singakademie, nach deren Vorgang sich mehr und mehr ähnliche Vereine über ganz Deutschland verbreiteten, und die noch jetzt in schönster Blüthe steht. Nun hatte Fasch endlich ein Ziel für seine Thätigkeit, nun konnte er für Etwas wirken; und er

that dies auch mit redlichstem Eifer. Er opferte seiner Akademie alle seine Lectionen, componirte fleißig, dirigirte, studirte ein, ja copirte auch für sie, und hatte endlich die Freude sein Schooßkind, die 16stimmige Messe, mit selbsterzogenen Sängern und Sängerinnen aufführen zu können. Diese Messe, von F's Zeitgenossen in den Himmel gehoben, ist nach dem Grundsatze ausgearbeitet: So wie im eigentlichen vierstimmigen Satze jede Stimme ihren eignen Weg geht, aber alle vier zusammen eine auf's engste verbundene Einheit ausmachen, so geht hier jedes der vier vierstimmigen Chöre, ohne daß eine der Stimmen ihre Realität verliert, seinen eigenen Weg; alle vier Chöre zusammen machen auch hier wieder eine Einheit aus. Das ist nun zwar außerordentlich künstlich; aber es bleibt doch immer nur ein ausgeklügeltes Rechenexempel, das eine wahrhaft freie und künstlerische Wirkung nie ausübt. Daß die alten Italiener ebenfalls solche Sachen gemacht haben, hebt das eben Ausgesprochene nicht auf; es ist in ihren derartig übereinandergethürmten Chören eben so wenig Freiheit wie in der Faschischen Messe und die Monotonie ihrer bloßen Akkordsäulen, die Beschränktheit des Stimmenganges kann mit dem besten Willen nicht weggeleugnet werden. — Fasch starb am 3. August des Jahres 1800, und sein Nachfolger an der Akademie wurde Zelter, der auch eine Lebensbeschreibung von ihm herausgegeben hat. Von seinen Compositionen, die vor der 16stimmigen Messe entstanden, ist nichts mehr vorhanden; er soll sie alle vernichtet haben; die Messe selbst, ein 8stimmiges Miserere und was er sonst noch für die Akademie geschrieben, ist auch unsers Wissens noch nicht veröffentlicht. Zelter hat von Fasch 300 Thaler zur Herausgabe der Messe hinterlassen bekommen und hat auch den Stich besorgen lassen; aber die eigentliche Herausgabe ist nicht erfolgt, eben so wenig wie Zelter sein Versprechen gelöst hat, noch Mehreres von Fasch's Sachen zu publiciren – aus welchen Gründen, wissen wir nicht.

Fasch, Johann Friedrich, Vater des Vorhergehenden, geb. zu Buttelstädt unweit Weimar, am 15. April 1688. Zu Suhla, wohin sein Vater 1693 als Rector versetzt wurde, ward sein musikalisches Talent durch die Kirchenmusiken, an welchen er als Diskantist Theil nahm, zuerst geweckt. Nach dem früh erfolgten Tode seines Vaters kam er zu seiner Mutter Bruder, der Kaplan zu Teuchern im Weißenfelsischen war; hier hörte ihn einst der Tenorist Scheele aus der Weißenfelsischen Kapelle einige Arien singen, und entzückt von seiner schönen Stimme verschaffte er ihm die Stelle eines Kapellknaben in Weißenfels. Von hier aber folgte er bald dem Kantor Kuhnau, der ihn sehr lieb hatte, nach Leipzig auf die Thomasschule, wo er ohne alle Anleitung auch im Klavierspielen sich fleißig übte und es zu einer nicht unbedeutenden Fertigkeit brachte. Daneben studirte er die Partituren Telemann's und fing an, sich selbst in der Composition zu versuchen. Die Hunold'schen Cantaten waren das Erste, was er setzte; darauf folgten einige Ouverturen — Alles natürlich in Telemann's Manier. 1707 bezog er als Student der Theologie die Universität Leipzig, blieb jedoch der Kunst immer treu und errichtete auch aus Liebe zu ihr sogleich eine musikalische Gesellschaft unter den Studirenden, in welcher sonntäglich kleinere und größere Musikwerke aufgeführt wurden. 1710 erhielt er einen Ruf nach Naumburg, die Composition und Direction der Oper zur Petri-Paul-Messe zu übernehmen, und nachher den Auftrag zur Composition einer Oper auf den nächsten Geburtstag der Her-

Digitized by Google

zogin. Der Beifall, den dieselbe fand, hatte nicht nur noch mehrere andere Aufträge zur Folge, sondern auch, daß die Herzogin ihn auf ihre Kosten zur weitern Ausbildung nach Italien schickte. Ein regelmäßiges Studium der Composition jedoch begann er erst nach seiner Rückkunft zu Darmstadt unter Leitung der Kapellmeister Graupner und Grünewald, nachdem er kurz vorher noch eine Reise durch Deutschland gemacht hatte. Nach einem beinahe halbjährigen Aufenthalte zu Darmstadt, unternahm er eine neue Reise durch das südliche Deutschland, auf welcher er mit dem Kapellmeister Bümler zu Anspach ein enges Freundschaftsverhältniß anknüpfte. 1715 ward er als Sekretär und Kammerschreiber zu Gera angestellt, und 1720 als Organist und Stadtschreiber nach Zeitz berufen. 1721 trat er als Componist in die Dienste des Grafen Morzini in Böhmen, aus welchen er aber schon 1722 als fürstlicher Kapellmeister nach Zerbst berufen wurde. Hier war er nun bis an seinen Tod, hauptsächlich als Componist sehr thätig. Er setzte viele Kirchensachen, namentlich Passionen, Messen, Motetten, ein Oratorium, mehrere Concerte für Flöte, Oboe und andere Instrumente, die Oper „Berenice," und allein 42 Ouverturen für Orchester, die alle ihm einen so weit verbreiteten Ruf verschafften, daß er viele vortheilhafte Anträge von verschiedenen Seiten her erhielt. Die humane Behandlung von Seiten seines Fürsten jedoch und die allgemeine Achtung, in der er zu Zerbst stand, fesselte ihn für die Zeit seines Lebens an diesen Ort. Er starb 1759 (nach Zelter's Behauptung schon 1758). Viele von seinen hinterlassenen Compositionen kaufte Breitkopf in Leipzig an sich, ohne jedoch bis jetzt etwas davon veröffentlicht zu haben. Kenner schätzen besonders daran die gute Behandlung der Blasinstrumente, was um so mehr zu bewundern ist, da zu F's. Zeiten dieselben noch wenig im Orchester und namentlich bei Vokalmusiken angewendet wurden.

Fasciotti, (spr. Faschotti), Giovanni Francesco, ein Castrat, geb. zu Bergamo um die Mitte des vorigen Jahrh., war erst Kirchensänger in Pisa, widmete sich aber nachher der Bühne. Nachdem er zuerst auf kleineren Theatern gesungen hatte, wurde er an die größeren von Neapel, Turin, Genua, Mailand u. s. w. berufen, und erndte überall reichen Beifall durch seinen ausdruckvollen Vortrag und durch die Biegsamkeit und Geschmeidigkeit seiner Stimme.

Faßmann, Auguste von, noch bis vor einem Jahrzehnd ungefähr eine der bedeutendsten deutschen, dramatischen Sängerinnen, geb. zu München im J. 1814. Ihr Vater war Steuerbeamter daselbst und ließ ihr, von Kennern auf ihr bedeutendes Talent und ihre schöne Stimme aufmerksam gemacht, von der Sängerin Pellegrini Singunterricht ertheilen. In ihrem 17. Jahre schon erregte sie in Concerten Bewunderung und nicht lange dauerte es, so wurde sie für die münchener Hofbühne gewonnen. Hier blieb sie jedoch nur kurze Zeit, da der Abgang Chelard's, dem sie sich zu ihrer weitern Ausbildung anvertraut hatte, auch sie veranlaßte von München wegzugehen und in Augsburg, wo Chelard seinen Wohnsitz aufgeschlagen hatte, ein Engagement anzunehmen. Im Sommer 1834 unternahm die Sängerin ihren ersten Kunstausflug nach Stuttgart, erntete daselbst reichen Beifall, kehrte aber dann wieder nach München zurück und nahm wieder ein Engagement an der dasigen Hofbühne an. 1836 gastirte sie in Berlin und ihr Erfolg war ein so glänzender, daß ihr alsbald ein Engagement angeboten wurde, welches sie auch annahm und im J.

1837 antrat. — Ihre Stimme war ein äußerst klangvoller und umfangreicher Mezzosopran und ihre Ausdrucksweise, so wie ihre Darstellung von edelster, innigster Art.

Fastoso, eine ital. Bezeichnung für das Prächtige, Erhabene im Vortrag. —

Fatscheck und **Fattscheck**, s. Fabscheck.

Fattorini, Gabriele, wird von Walther als ein Componist des 17. Jahrh., aus Faenza gebürtig, angegeben; Baini dagegen meint, daß er schon im 15. Jahrh. zu Rom gelebt habe. Vielleicht hat es auch zwei Componisten dieses Namens gegeben; von einem Gabriel F. wenigstens giebt es „Concerti a due voci," die 1608 in Venedig erschienen sind, sie wie auch Ricercari für die Orgel. Es ist vielleicht anzunehmen, daß die auf der Bibliothek zu Lissabon befindlich sein sollenden Messen, Vespern, und andere Kirchenstücke dem F. aus dem 15. Jahrhundert angehören.

Faubel, Joseph, Klarinettist in der Königl. Kapelle zu München, geb. den 12. Juni 1801 zu Aschaffenburg, wo sein Vater Militär-Musikdirector war. Dieser unterrichtete ihn selber auf der Clarinette und F. wurde schon im Alter von 10 Jahren bei der Hofmusik des Großherzogs von Frankfurt zu Aschaffenburg angestellt. Als diese im Jahre 1813 in Folge der Auflösung des Großherzogthums Frankfurt ebenfalls aufgehoben wurde und die Mitglieder zum größten Theile in das Hautboisten-Chor eines Regiments der Stadt Frankfurt kamen, traf auch F. dieses Loos und er machte als Regimentsmusiker (Clarinettist) den Feldzug nach Frankreich mit. Nach Beendigung desselben nahm er seinen Abschied, um mehr Zeit für seine Ausbildung zu gewinnen und gab 1816 sein erstes öffentliches Concert in Frankfurt, in dem er sehr gefiel. Nach Verlauf einiger Zeit begab er sich nach München, ließ sich im Frühjahr 1818 daselbst hören und gefiel dem Könige so, daß dieser ihn zum Hofmusiker ernannte. Angefeuert durch den unübertrefflichen Bärmann, der sein Vorbild wurde, studirte F. mit rastlosem Eifer weiter und erwarb sich auch jene höhere Künstlerschaft, die nicht alles Heil ausschließlich in der mechanischen Fertigkeit sucht. Auf seinen Reisen, die er von München aus z. B. nach Paris und Wien machte, wurde er allgemein als einer der vorzüglichern Virtuosen auf der Clarinette geschätzt und anerkannt. Er hat auch Einiges für sein Instrument — Variationen, Duos u. s. w. — componirt.

Faugues, Fauques, (spr. Fohgh', Fohk'), oder **Fagus** und **La Fage**, (spr. Fahsch'), Vincent, ein Contrapunktist, der unter den 3 ersteren Namen an verschiedenen Orten von Tinctoris in seinem „Proportionale" als einer der unmittelbaren Nachfolger von Dufay, Binchois und Dunstable citirt wird. Daß ihn Tinctoris mit dem Vornamen Wilhelm nennt, könnte vielleicht auf die Vermuthung führen, daß es zwei Contrapunktisten mit Namen Faugues gegeben habe, oder daß Vincent der Vorname für Faugues, Wilhelm aber für Fauques gewesen sei. Doch läßt das sich nicht mehr untersuchen; wir nehmen also mit Baini an, daß alle oben angeführten Namen einer und derselben Person angehören. In der päbstl. Kapelle befindet sich eine dreistimmige Messe „de l'homme armé" von F., aus der Kiesewetter in seinem Geschichtswerke das Kyrie mitgetheilt hat; auch Tinctoris erwähnt einer Messe „Unius" und theilt eine zweistimmige Stelle daraus mit.

Digitized by Google

Faulstimme nannte man sonderbarer Weise ehedem das kleine g auf der Trompete.

Fausse corde, (spr. Foss' kord) nennen die Franzosen eine falsch klingende, nicht rein gestimmte Saite, während umgekehrt corde fausse eine untaugliche, nicht rein zu stimmende Saite bedeutet.

Fausset, (spr. Fosseh), der französische Name für Falset oder Fistel, Fistelstimme (s. d.).

Faustina, s. Hasse.

Favart, (spr. Fawahr), Charles Simon, der Schöpfer der feinern französischen komischen Operndichtung, geb. zu Paris im J. 1710 als der Sohn eines Pastetenbäckers. In dem Collège Louis XIV. gebildet, ergab er sich frühzeitig der Poesie und mehrere dahin gehörende Jugendarbeiten erwarben ihm den Preis in den Jeux floraux. Im J. 1745 folgte er dem Marschall von Sachsen als Direktor einer Schauspielertruppe in den Feldzug nach Flandern. Das Verhältniß seiner Gattin (s. unten) zu dem Marschall verursachte ihm dabei viel Kummer und erweckte in ihm ein sehnliches Verlangen, nach Paris zurückzukehren. Dies wurde befriedigt und er zog sich nun mehr in ein stilles Leben zurück, sich ganz der dramatischen Poesie widmend. Gestorben ist er im J. 1792. Von seinen Operndichtungen sind z. B. anzuführen: „Ninette à la cour" (nach der Weiße seine bekannte Operette „Lottchen am Hofe" dichtete), „Annette et Lubin" (die ebenfalls Weiße unter dem Titel: „Liebe auf dem Lande" in's Deutsche übersetzte und Hiller in Musik setzte), „La chercheuse d'esprit", „l'Astrologue de village"; sie und alle übrigen derartigen F.'schen Arbeiten machten durch ihre Ideenfrische, Grazie und Natürlichkeit des Ausdruckes, richtige Zeichnung der Charaktere, angenehme Diction u. s. w. viel und verdientes Glück. Man sagt, daß F's. geistreiche Gattin und sein Hausfreund, der Abbé Voisenon, ihm bei den meisten seiner Stücke geholfen haben; in wie weit dies begründet ist, läßt sich nicht mehr nachweisen. — Seine oben erwähnte Frau, Marie Justine Benolte F., ist geb. zu Avignon den 15. Juni 1727; ihr Vater, André René du Ronceray, war Musikus in der Kapelle des Königs von Polen, Stanislaus Lesczinski, der zu Lüneville residirte, und ihre Mutter, Perrette Claudine Bied, war in eben dieser Kapelle Sängerin. Im J. 1744 kam sie nach Paris und im folgenden Jahre debütirte sie daselbst unter dem Namen Demoiselle Chantilly auf dem Theater der komischen Oper, eben so viel Beifall als Schauspielerin wie als Sängerin und Tänzerin sich erwerbend. Sie war der Stern jenes Theaters, dessen Glanz das Publikum in immer größerer Menge anzog und durch ihre Anziehungskraft verödeten die übrigen pariser Theater mehr und mehr, so daß diese endlich auf Unterdrückung der komischen Oper drangen und sie auch durchsetzten. Um diese Zeit heirathete sie den Favart und folgte ihm nach Flandern. Hier zog ihr die lange standhafte Abweisung der Zudringlichkeiten des für sie glühenden und sein Ziel mit jedem Mittel verfolgenden Marschalls von Sachsen sehr viele Unannehmlichkeiten zu. Nicht fähig, seine verliebte Heftigkeit zu beherrschen, drückte er ihren Mann auf alle mögliche Weise und brachte endlich sie selbst durch seine Verbindungen in ein Kloster, wo sie längere Zeit schmachten mußte, bis sie, besonders um ihrem Manne wieder ein ruhigeres und erträglicheres Leben zu verschaffen, sich den despotischen Wünschen des Marschalls fügte. Hierauf

mit ihrem Manne nach Paris zurückgekehrt, trat sie auf dem Theater der italienischen Oper auf und erfreuete sich fortwährend des allgemeinsten und außerordentlichsten Beifalls. Sie starb am 20. April 1772 und hinterließ den Ruhm einer geistreichen und ausgezeichneten Künstlerin und liebenswürdigen Frau. Merkwürdig ist sie noch besonders als die Erste, welche es wagte, Soubretten und Landmädchen (ihr Hauptfach) in der diesen angemessenen Tracht zu spielen, da man bis auf sie die Kammermädchen und Bäuerinnen auf der französischen Bühne nur immer in dem steifen Putz der Hofdamen gesehen hatte.

Favi, Andrea, geb. zu Forli, hat zu Florenz im Jahre 1790 eine komische Oper „Il creduto pazzo" aufführen lassen; von seinen näheren Lebensumständen ist nichts weiter bekannt geworden.

Favilla, Saverio, war ein berühmter Sänger im Dienste des Königs von Neapel und starb plötzlich, mitten in einer Arie, die er in Gegenwart der königlichen Familie sang, am 8. Febr. 1788.

Fay, (spr. Feh), Etienne, geb. zu Tours im J. 1770, kam als Singknabe an die Cathedrale seiner Vaterstadt und erhielt auch daselbst eine leidliche musikalische Ausbildung. In seinem 18. Jahre verließ er Tours und sein glühendster Wunsch war eine Musikmeisterstelle an irgend einer Kirche zu erhalten; als aber durch den Ausbruch der französischen Revolution dieser sein Wunsch unmöglich gemacht wurde, ging er nach Paris und betrat daselbst als Tenorist die Bühne. Seine Laufbahn als Sänger war nicht sehr glorreich, denn er hatte überall wo er auftrat — an verschiedenen Pariser Theatern, in der Provinz, in Holland u. s. w. — seiner nicht sehr schönen Stimme und schwerfälligen Aktion wegen nur wenig Erfolg. Etwas glücklicher war er als Operncomponist und von seinen Opern haben „Flora," „les Rendez-vous espagnols," „Emma, ou le soupçon," „Clémentine, ou la belle-mère" (sein bestes Werk) Glück gemacht; außerdem schrieb er noch „le projet extravagant," „le bon père," „Julie," „la famille savoyarde." 1826 war er noch am Leben, hatte sich aber aus aller Oeffentlichkeit zurückgezogen.

Faya, Aurelio della, Kapellmeister in der kleinen ital. Stadt Lanciano im 16. Jahrh., hat 1564 zu Venedig Madrigalen für 5 Stimmen erscheinen lassen.

Faydit, oder **Faidit**, (spr. Fädih), Anselm oder Gaucelm, geb. zu Uzerche im Limousin um 1150, führte erst das Leben eines sogenannten Jongleurs (fahrenden Sängers und Musikers) und sang und musicirte mit seiner Frau (wie man sagt einer ehemaligen Nonne, die er aus einem Kloster in Aix entführt haben soll) in den Häusern der Vornehmen herum. Einige seiner Lieder aber gelangten dem Richard Löwenherz, der um 1180 als Graf von Poitou in der Provence residirte, zu Ohren, und dieser zog ihn an seinen Hof, wo er große Auszeichnung genoß und der niederen Sphäre eines bloßen Jongleurs entrückt wurde. Als Richard den Kreuzzug in's heilige Land unternahm, folgte ihm F. dahin; nach dem Tode Richard's lebte er dann an den Höfen des Marquis von Montferrat und des Raymond d'Agoult, eines der reichsten provençalischen Edlen, bei dem er auch im Jahre 1220 gestorben sein soll. Von den Monologen und Gesprächen, die er selbst dichtete und in Musik setzte, sind noch mehrere übrig. So theilt u. A. Burney im zweiten Bande seiner Geschichte der Musik pag. 242 das Gedicht und die Melodie mit, welche F. 1198

Digitized by Google

auf den Tod seines königlichen Wohlthäters verfaßt hatte, und in Signorelli's Geschichte des Theaters befindet sich eins seiner Gespräche unter dem Titel „Heregia del Preyeres". Ueberhaupt rühmte man ihn seiner Zeit als einen Troubadour, der es verstanden habe, „des bons mots et des bons sens" zu verfertigen.

Fayolle, (spr. Fajoll'), François Joseph Maria, geb. zu Paris den 15. August 1774, machte seine Studien im Collège de Juilly und studirte ferner auf der polytechnischen Schule die Mathematik, lernte aber auch Violoncellspielen bei Barny und Harmonielehre bei Perne. Nachdem er bis zum J. 1809 mehrere Editionen französischer Dichter veranstaltet und auch eine Sammlung „Les quatre saisons du Parnasse" herausgegeben hatte, publicirte er mit Choron den schon bei diesem erwähnten mittelmäßigen „Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs morts et vivans etc.", der in 2 Bänden in den Jahren 1810 und 1811 erschien, zu dem aber in Wahrheit Choron außer einigen wenigen Artikeln und der Einleitung gar wenig beigetragen hat. Ferner gab er heraus: „Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti, extraits d'une histoire du Violon", Paris 1810. Gegen 1815 begab er sich nach London, wo er sich mit Unterrichtgeben in der französischen Literatur und mit Journalarbeiten beschäftigte; 1829 kehrte er nach Paris zurück und gab eine Broschüre, „Paganini et Bériot" (1830) heraus, in welcher er die Spielweise beider genannter Virtuosen parallelisirt. Seitdem hat er noch einige Artikel über Musiker für die Biographie universelle von Michaud geliefert.

Fayrfax, (spr. Fehrfäx), Robert, geb. zu Bayford in Hertfordshire in England um 1460, wurde 1504 zu Cambridge zum Doctor der Musik ernannt und 1511 zum Professor derselben an der Universität Oxford, wo er zugleich auch die Stelle eines Vorsängers und Organisten an der St. Albanskirche bekleidete und gegen 1514 starb. Mehrere von seinen Compositionen sollen noch jetzt auf der königl. Bibliothek zu London unter den sogenannten Thoresby'schen Manuscripten aufbewahrt werden. Burney theilt im 2. Bande seiner Geschichte pag. 561 einen Satz aus einer mit vieler Mühe aufgesuchten Messe von ihm, und pag. 546 einen Gesang auf die Thronbesteigung Heinrichs VII. für Alt und Tenor aus dem J. 1486 mit. Aus seiner Familie stammte der nachmals berühmte General Thomas Fayrfax, der 1611 geboren ward und 1671 starb.

Fazzini, Giovanni Battista, geb. zu Rom, kam 1774 als Sänger in die päbstliche Kapelle und war nachmals Kapellmeister an Sta. Cäcilia, Sta. Margherita und St. Apollonia in Trastevere. In der Sammlung des Abbate Santini in Rom befanden sich von ihm mehrere Messen zu 4 und 5 Stimmen, ein achtstimmiges Requiem und ein dreistimmiges Christus factus, welche sehr gerühmt wurden.

F-Dur ist diejenige der 24 Tonarten unseres modernen Tonsystems, welche den Ton f zum Grundton hat und die zur Herstellung ihrer diatonischen Leiter der Erniedrigung des Tones h durch ein b bedarf, oder welche mit andern Worten ein b (vor h) als Vorzeichnung hat.

Febure, Antoine und Jaques le, s. Lefebure.

Fèbvre, le, s. Lefèbvre.

Fede, Giuseppe, geb. zu Pistoja, war 1662 in der päpstlichen Kapelle als

Sänger und dann auch als Kapellmeister an der Kirche der Patres-Serviten (San Marcello) angestellt. Abbate Ruggiero Gaëtano in seinen „Memorie dell' anno santo 1675" spricht mit vielem Lobe von den Musiken F's., die in genannter Kirche aufgeführt wurden. Auch von seinem Gesange wird viel Rühmens gemacht und Berardi in seinen Raggionamenti musicali versichert, daß F. durch seinen höchst ausdrucksvollen Vortrag seinen Zuhörern oft Thränen entlockt habe. — Sein jüngerer Bruder, Francesco Maria F., ebenfalls zu Pistoja geb., war auch als Sänger in der päpstlichen Kapelle angestellt, wurde aber dann Kapellmeister an der Kirche Sta. Margherita in Trastevere. Der oben erwähnte Abbate Ruggiero Gaëtano sagt, daß F's. Compositionen melodiereicher als die aller seiner Zeitgenossen gewesen seien.

Fedele, Daniele Teofilo, s. Treu.

Fedeli, Giuseppe, Kanonikus an Sta. Agatha in Cremona und geb. in dieser Stadt um 1720, hat herausgegeben: „Regole di Canto fermo, ovvero gregoriano etc.", Cremona 1757. Es ist eins der besten Werke über den Gregorianischen Kirchengesang.

Fedeli, Ruggiero, geb. in Italien um 1670, war erst Kapellmeister des Landgrafen von Hessen-Kassel, ging aber nach dem J. 1700 in preußische Dienste, aus welchen er nach einigen Jahren jedoch wieder nach Cassel zurückkehrte und daselbst im J. 1722 starb. Außer einigen Opern, deren Titel man nicht mehr kennt, hat er noch eine große Trauermusik geschrieben, die bei Gelegenheit des Todes der Königin 1705 in Berlin aufgeführt wurde; ferner hat er den 110. Psalm und ein Magnificat mit Orchesterbegleitung im Manuscript hinterlassen.

Federclavier, s. Spinett.

Federici, (spr. — tschi), Francesco, Priester und Componist zu Rom in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Man hat von ihm 2 Oratorien: „Santa Christina, oratorio con stromenti" (1676) und „Santa Caterina di Siena, oratorio a cinque voci con stromenti", 1676. Im 4. Bande seiner Geschichte der Musik theilt Burney zwei Arien aus diesen Oratorien mit. Außerdem hat man noch von F. 24 Arien mit Klavierbegleitung.

Federici, Vincenzo, Operncomponist und Professor des Contrapunkts am Conservatorium zu Mailand, geb. zu Pesaro im J. 1764, war eigentlich von seinen Eltern zum Studium der Rechte bestimmt, woher es denn kam, daß er erst in seinem 13. Jahre anfing, Musik zu treiben, den ersten Klavierunterricht erhielt und bei dem Bologneser Gadani etwas Generalbaß trieb. Als er 16 Jahre alt war, starb sein Vater; nun war er so ziemlich Herr seines Willens, und von dem Wunsche getrieben, die Welt zu sehen, ging er nach Livorno, von hier nach England und Nordamerika, dann wieder nach London zurück, wo er sich eine Zeitlang vom Musikunterricht nährte und nebenbei die Werke Händel's und älterer ital. Componisten studirte. In diese Zeit fallen auch seine ersten Compositionsversuche, welche bei Sachverständigen Beifall fanden, was ihn zu immer regerer Thätigkeit anspornte. Als Cembalist an der italienischen Oper angestellt, erhielt er auch Gelegenheit, sich mit Cimarosa's, Paisiello's und Sarti's Werken genauer bekannt zu machen, jedoch waren es Haydn's Sinfonien, welche eine ganz eigene Wirkung auf ihn hervorbrachten und ihm die Augen öffneten über Das, was ihm an Gründlichkeit seiner Ausbildung noch fehlte. Gegen

1785 nach Italien zurückgekehrt, holte er dies bei dem Cremoneser Bianchi nach, und studirte mit Ernst und Eifer. Im J. 1790 schrieb er seine erste Oper „l'Olimpiade" für Turin; 1792 ging er wieder nach London und schrieb hier die Opern „Demofonte", „la Zenobia", „la Nitetti" und „la Didone"; außerdem noch viele einzelne Gesang- und Instrumentalstücke. 1802 ging er nach Italien zurück und trat hier 1803 mit der Oper „Castore e Polluce" auf, welche sein bestes Werk genannt werden muß; dann folgten noch bis zum J. 1809 die Opern „il giudizio di Numa", „Oreste in Tauride", „la Sofonisba", „Idomeneo", „la Conquista delle Indie" und „Ifigenia in Aulide", sowie außerdem noch viele kleinere Instrumentalsachen. 1809 erhielt er die oben erwähnte Stelle am Conservatorium zu Mailand und schrieb von jetzt ab wenig mehr, sich ausschließlich den Pflichten seines Lehreramtes widmend. Gestorben ist er am 26. September 1827, einige Cantaten und Kloviersachen in Manuscript hinterlassend. Gedruckt sind überhaupt nur wenige Sachen von ihm.

Federleiste in der Orgel, eine ungefähr 1" hohe und eben so breite und in rechtem Winkel ausgekehlte Leiste, die dicht hinter dem Pulpetenbrette und, wenn Raum dazu vorhanden, auf diesem der Länge nach und zwar mit ihrem Falze nach dem Pulpetenbrette hin, befestigt ist. In ihr befinden sich von oben nach unten hin laufende Einschnitte (Federleistenschlitze), deren so viele sein müssen, als die Tastatur der Orgelabtheilung, zu der sie gehören, Tasten hat. Die Breite und Tiefe der Federleistenschlitze müssen so beschaffen sein, daß der unterste Schenkel der Spielventilfeder, den sie in gerader Richtung erhalten sollen, bequem hinein- und herausgehe, und diese sich frei darin bewegen können.

Fedi, (. . . .), ein berühmter Sänger und Gründer der ältesten römischen Singschule, von der man Kenntniß hat. Er lebte gegen Ende des 17. Jahrhunderts und Bontempi spricht in seiner Geschichte der Musik (1695 erschienen) mit großem Lobe von ihm, erzählt auch, daß F. die Gewohnheit hatte, seine Schüler nach einem außerhalb der Mauern Rom's gelegenen und durch sein Echo berühmten Felsen zu führen, wo sie singen mußten und in der Wiederholung des Echo's ihre etwaigen Fehler heraus erkennen sollten.

Fedrigotti, Giovanni, geb. zu Roveredo und gest. im J. 1827, arbeitete für die kleineren italienischen Theater eine Masse von komischen Opern, Operetten und Farcen, welchen man frische Melodien und gesunden Humor nachrühmt, die aber jetzt von den Repertoiren verschwunden sind. Von seinen näheren Lebensumständen wissen wir weiter Nichts, als daß er seine Schule in Mailand und Venedig gemacht und sich die längste Zeit in Florenz aufgehalten hat.

Fehr, Franz Joseph, geb. am 6. Mai 1746 zu Lauffenburg, einem Dorfe zwischen Schaffhausen und Rheinfels, wo sein Vater Müller war. Von diesem zum Geistlichen bestimmt, kam er als Knabe in das Kloster Maria Stein bei Basel, wo er neben den Wissenschaften auch von dem Benediktinermönch Felix Tschupp in der Musik unterrichtet wurde. Eine zunehmende Kränklichkeit, welche ihn während seines bereits angetretenen Noviziates befiel, nöthigte ihn aber, zu seinen Eltern zurückzukehren. Er ging darauf nach Ravensburg,, studirte noch einige Zeit für sich Musik, übte sich besonders im Violoncell- und Orgelspiel und ward später dann als Organist und in

52*

Folge seiner mancherlei gründlichen Rechtskenntnisse endlich sogar auch als Stadtprocurator daselbst angestellt. Das Einkommen von beiden Aemtern jedoch reichte nicht hin, um seine zahlreiche Familie zu ernähren und er etablirte daher nebenbei eine Instrumentenfabrik, die bald zu einem guten Rufe gelangte. Er starb im Anfange unseres Jahrhunderts. Im Orgelspielen wurde er als Meister gerühmt und auch als Componist war er sehr fleißig; von seinen Sachen verdienen ein Te Deum und Chöre zu „Lanassa" angeführt zu werden.

Fehr, Joseph Anton, im J. 1765 zu Grönenbach im Illerkreise geb., begann seine wissenschaftlichen und musikalischen Studien in einem Kloster zu Memmingen und vollendete sie zu Dillingen. Er war ein guter Baßsänger und Musiker; das Letztere bethätigte er besonders in seiner Functionirung als Vice-Kapellmeister in einem Kloster zu Kempten. Im J. 1800 wurde er Pastor zu Durach bei Kempten und ließ sich besonders die Verbesserung und Popularisirung des in dieser Gegend sehr in Verfall gerathenen Kirchengesanges angelegen sein. Als Kempten mit Baiern vereinigt wurde, erhielt F. die Stelle als Musikdirektor und Schulinspector des ganzen Kreises. Gestorben ist er zu Durach im J. 1807, gerade als er eine bessere und einträglichere Pfarrstelle erhalten sollte. Er hat viele Kirchengesänge componirt und auch einige Sammlungen weltlicher Lieder mit Klavierbegleitung, sowie einige Elementarwerke erscheinen lassen.

Feige, Johann Gottlieb, geb. zu Zeitz im J. 1748, widmete sich von Jugend auf der Musik und namentlich dem Violinspiel, nahm aber, da er im Besitz einer sehr schönen Baßstimme war, im J. 1766 ein Engagement am Theater in Strelitz an, dem er nachgehends auch eine Zeitlang als Inspektor und Direktor vorstand. Von 1780 an trat er wieder als Violinist auf und kam in das Breslauer Orchester; in genannter Stadt schrieb er neben anderen Sachen auch die Operetten „Die Kirmeß" und „Der Frühling", welche sich großer Beliebtheit erfreuten. Gestorben ist er in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts. — Sein jüngerer Bruder, Gottlieb F., geb. zu Zeitz im J. 1751, erhielt von seinem Vater Violinunterricht und machte bedeutende Fortschritte, trat aber im J. 1771 unter's Militär und befand sich 4 Jahre darauf als Unterofficier in Danzig, neben seinen militärischen Dienstpflichten aber keineswegs seine fernere musikalische Ausbildung vernachlässigend. Um 1786 nahm er seinen Abschied, übte noch einige Zeit sehr fleißig und machte dann als Violinist eine Kunstreise durch Deutschland und Rußland, die von Erfolg war. Der Ausbruch des Krieges von 1806 entflammte seine Liebe zum Soldatenstande und seinen Patriotismus auf's Neue; als Hautboist in einem Kürassier-Regimente machte er die Schlacht bei Auerstädt mit, in welcher er dem General Blücher, als diesem das Pferd unter dem Leibe erschossen ward, mit Gefahr seines eigenen Lebens sein Pferd gab und so dessen Retter wurde. Nach dem Tilsiter Frieden trat F. wieder in das ruhigere Künstlerleben zurück, machte als Violinvirtuos eine zweite erfolgreiche Kunstreise und ward endlich 1810 als erster Violinist am Theater zu Breslau angestellt. 1813 aber rief ihn Blücher, der den oben erwähnten aufopfernden Dienst nicht vergessen hatte und als Stabstrompeter verlangte, von Breslau ab. Er diente also nochmals bis zum J. 1815, und nahm dann, für seine Tüchtigkeit als Soldat und Künstler mit dem russischen St. Georgsorden belohnt, seine vorige Stellung in Breslau

wieder ein, die er auch bis zu seinem Tode, den 24. Mai 1822, nicht wieder verließ. Componirt hat F. Nichts; sein Violinspielen aber wurde von seinen Zeitgenossen als vortrefflich gerühmt.

Feigerl, Wenzel, guter Violinist, in Moskau lebend, ist 1815 in Wien geb. und auch dort im Conservatorium gebildet worden. Seine erste Anstellung erhielt er am Josephstädter Theater, kam dann an das Theater nächst dem Kärnthnerthore und reiste 1834 in Ungarn. Hierauf ging er nach Moskau, wohin er eine Einladung erhalten hatte, und blieb daselbst, als geachteter Künstler wirkend. Sein Spiel ist nicht, wie man es zumeist heutzutage verlangt, durch Forcetouren glänzend, sondern mehr gediegen und solid und sein Vortrag nur Stücken von wirklichem Kunstwerth gewidmet.

Fel, Marie, Tochter eines Organisten zu Bordeaux, wurde in dieser Stadt im J. 1716 geboren und debütirte in ihrem 17. Jahre an der pariser großen Oper. Ihre schöne umfangreiche Stimme und tüchtige Musikbildung verschafften ihr eclatante Erfolge, welche sich während mehr als 25 Jahren erhielten. Im J. 1759 mußte sie aber wegen gestörter Gesundheit die Bühne verlassen und wurde pensionirt. Gestorben ist sie aber erst im J. 1784. — Ihr Bruder, dessen Vorname unbekannt ist, und der in Bordeaux 1715 geboren wurde, war von 1737 bis 1753 als Bassist im Chor der großen Oper angestellt, zog sich aber dann zurück und starb später im Irrenhause Bicêtre. Er hat Gesangssachen herausgegeben und war einer der gesuchtesten Gesangslehrer in Paris.

Feld, Flachfeld, (Pfeifenfeld), eine in der Orgelfronte in gerader Abtheilung aufgestellte Pfeifenreihe.

Felddrommel war eine in einer Orgel zu Lübeck zu 16′ stehende Manualstimme, die dasselbe war, was die jetzige Trompete 16′. Die Benennung F. ist jetzt veraltet.

Feldflöte, s. Schweizerflöte.

Feldmayer, Johann, um 1600 Organist in Berchtesgaden, war geb. zu Geißenfeld in Baiern im J. 1759, und hat in den Jahren 1607 und 1611 zu Augsburg und Dillingen mehrere Sammlungen vierstimmiger Motetten herausgegeben.

Feldmayer, Johann Georg, geb. zu Pfaffenhofen an der Ilm im J. 1757, erhielt seine erste musikalische Ausbildung in dem ehemaligen Kloster Indersdorf, kam aber später an den Hof des Fürsten von Oettingen-Wallerstein, wo er noch weiter in der Composition sich bildete und auch als Musikdirektor angestellt wurde. Um's J. 1800 machte er als Flötenvirtuos eine Reise durch Deutschland und 1802 wandte er sich nach Hamburg, wo er 1818 noch als Componist und Musiklehrer lebte. Nur wenig von seinen Compositionen ist gedruckt.

Feldstücke nennt man diejenigen kleinen militärischen Tonstücke, welche, auf der Trompete mit schmetterndem Tone ausgeführt, der Cavallerie zu bestimmten Commandozeichen dienen. Man theilt sie in gewisse Formen und Blasmanieren ab, die den Feldtrompetern unter dem Namen der hohen und tiefen Posten, des Abbruches und des Rufes bekannt sind. Hohe Posten sind solche, welche die Töne über dem kleinen g und tiefe Posten solche, welche nur das kleine g und c berühren. Abbruch ist das Signal für die Cavallerie, das Seitengewehr in die Scheide zu stecken; der Ruf besteht aus der schnellen Folge der Töne des Dreiklangs vom eingestrichenen

c an (c e g c), die je nach der Bedeutung des Commando's zwei oder mehrere Male wiederholt wird. Folgende fünf Arten kleiner Tonstücke sind zunächst eingeführt: 1) Portez-selles (von den Trampetern gewöhnlich Porzell, und da Einige wollen, daß es Boute-selle heiße, auch Purzell ausgesprochen) — das Zeichen für das Ausrücken; 2) À Cheval — Das Zeichen zum Aufsitzen; 3) Marche, auch Cavalquet genannt, — das Zeichen zum Marschiren; 4) La retraite, — das Zeichen zum Abzug oder zur Rückkehr, d. h. daß die Mannschaft in ihre Quartiere zurückkehren solle; 5) À l'étendart, — das Zeichen zur Wiederversammlung und Stellung in die gewöhnliche Ordnung, nachdem zuvor die Cavalerie auseinander gesprengt war. — Dann giebt es noch 8 kleinere Feldstücke, von denen einige nicht eigentliche Commandozeichen sind: 1) Alarme, oder Lärmblasen; 2) Appel, das Signal zum Rückzug; 3) Ban, die Ausrufung, wird geblasen, wenn etwas öffentlich bekannt gemacht wird; 4) Charge, der Angriff, wobei entweder Marsch oder Lärm geblasen wird; 5) Fanfare (s. d.); 6) Tusch, aus einem unordentlichen, bloß lärmenden Durcheinanderschmettern von Akkorden bei Vivats u. s. w. bestehend; 7) Guet, (die Wacht), Stücke, die beim Aufzug der Wache geblasen werden; 8) das Tafelblasen, wobei man sich gewöhnlich eines Tonstückes wie beim Ban (s. Nr. 3) bedient.

Feldpfeife, s. zunächst Querpfeife; als Orgelstimme (auch Fiffaro, Fistula militaris, Zwergpfeife, Feldpipe genannt) ist F. eine offene Manual- und Labialstimme von 1′, höchstens 2′, welche dem Tone der beim Militär eingeführten Pfeifen ähnlich klingt; sie erhält daher die kleinste (engste) Prinzipalmensur, abermöglichst scharfe Intonation. Mitunter wird sie mit Schweizerflöte und Bauernflöte verwechselt.

Feldton wird zuweilen die Tonart Es-Dur genannt, weil die bei der Militärmusik am meisten gebräuchlichen Blasinstrumente in Es gestimmt sind.

Feldtrompeter, s. Trompeter.

Felice, (spr. Felihtsche), Agostino de, ein ausgezeichneter Sänger zu Piperno im Kirchenstaate um 1630 geb., war 1662 am bayerischen Hofe in Diensten.

Felici, (spr. — tschi), Bartolomeo, geb. um 1730 zu Florenz, hat mehrere Opern componirt, von denen „l'Amante contrastato“ und „Amore soldato“ angeführt werden; außerdem hat er noch einige Streichquartetten und Psalmen in Manuscript hinterlassen und im J. 1770 zu Florenz eine Schule für Contrapunkt eröffnet, welche einigen Ruf hatte.

Felis, Stefano, um 1550 zu Bari geboren, war 1583 Kanonikus und Kapellmeister an der Cathedrale der genannten Stadt und hat Madrigalen und Messen (die letzteren zu Prag 1588) herausgegeben.

Fell, (oder lat. Fellus), John, geb. zu Sunningwell in Berkshire im J. 1625, diente zuerst in einem Milizcorps der Sache Carl's I., wurde aber nachher Geistlicher, erhielt nach und nach mehrere geistlichen Würden und starb endlich als Professor und Bischof zu Oxford am 10. Juli 1686. Einer im J. 1672 zu Oxford publicirten Ausgabe des Aratus fügte er einen „Hymnus ad musicam et in Apollinem et Nemesin“ in der alten Tonschrift, eine „Diatribe de Musica antiqua graeca“ und ein Fragment des Pindar (ebenfalls mit alten Tonzeichen notirt) bei. Letzteres

hat auch Kircher in seine Musurgia aufgenommen. — Die übrigen musikalischen Werke, welche F. verfaßt haben soll, sind verloren gegangen.

Felstein, Sebastian von, (lat. Sebastianus Felstinensis), lebte um die Mitte des 16. Jahrh. als Professor der Musik zu Krakau und hat daselbst mehrere musikalische Werke herausgegeben, z. B. „De musicae laudibus oratio“ (1540), „Opusculum musicum pro institutione adolescentium in cantu simplici seu gregoriano“ und „Opusculum utriusque Musicae tam choralis quam etiam mensuralis“ (1597).

Felton, William, um die Mitte des 18. Jahrh. Kanonikus zu Hereford in England, war als Orgelspieler berühmt und hat auch für sein Instrument mehrere Concerte herausgegeben, in denen er den Styl Händel's imitirt; ebenso hat er auch Klavierstücke verfaßt. Seine Sachen sind sehr selten geworden.

Fémy, François, ein Violinspieler, geb. den 4. Oktober 1790 zu Paris, trat in's Conservatorium dieser Stadt und wurde Kreutzer's Schüler. 1807 erhielt er den ersten Preis im Violinspielen, war dann einige Jahre am Orchester des Théâtre des Variétés angestellt und reiste später in Frankreich und Deutschland. Man hat von ihm mehrere Concerte für sein Instrument, Variationen, Duo's und Quartetten. Sein jüngerer Bruder, Henri F., im Februar 1792 geb., trat 1805 in's pariser Conservatorium und studirte unter Baudiot das Violoncello. 1808 erhielt er den ersten Preis und trat nachdem in öffentlichen Concerten auf; 1815 ging er nach Amerika und man weiß nicht, ob er noch am Leben ist Er hat mehrere Streichtrio's herausgegeben.

Fenaroli, Fedele, geb. zu Lanciano in den Abruzzen im J. 1732, war auf dem Conservatorium di Sto. Onofrio in Neapel ein Schüler Durante's, ging nach Beendigung seiner Studien als Lehrer des Generalbasses an das Conservatorium Sta. Maria di Loreto und von da an das Della Pietà de' Turchini, wo er bis zu seinem Tode, den 1. Januar 1818 blieb. Während seines langjährigen Professorats hat er eine Masse guter Schüler gebildet und seine einfache und klare Methode wurde sehr gerühmt. Außer einigen Kirchenstücken, die mehr durch gute Arbeit, als durch Erfindung sich auszeichnen, hat F. auch ein Elementarwerk: „Regole per i principianti di Cembalo“ herausgegeben, in dem er die Generalbaßlehre auseinandersetzt und viele bezifferte Bässe (partimenti) zur Anwendung beifügt.

Fenton, Miß, eine berühmte englische Sängerin aus dem Anfang des vorigen Jahrh., die namentlich in der Partie der Polly in der „Beggar's-Opera (Bettleroper) außerordentliches Furore gemacht haben soll.

Fenzi, Giuseppe, geb. zu Neapel, kam 1807 nach Paris und ließ sich daselbst mit Erfolg als Violoncellist hören; dann, nachdem er auch in Deutschland sich hatte hören lassen, ging er nach Rußland und ist in Moskau im April des Jahres 1827 gestorben. Er hat Verschiedenes für sein Instrument componirt, als Concerte, Variationen, Duo's u. s. w. — Sein jüngerer Bruder war ebenfalls Violoncellist und in Neapel am San-Carlo-Theater angestellt; auch er hat Mehreres für sein Instrument componirt.

Feo, S., ein florentinischer Contrapunktist, lebte um die Mitte des 14. Jahrh. und war ein Zeitgenosse des Francesco Landino, des Jacopo di Bologna, Nicolò

del Proposto und Anderer. Auf der pariser Bibliothek befinden sich drei Stücke von ihm in Manuscript.

Feo, Francesco, ein berühmter italienischer Componist und Mitbegründer der sogenannten Neapolitanischen Schule, geb. zu Neapel im J. 1699, war ein Schüler Gizzi's im Gesang und in der Composition und Pitoni's im Contrapunkt. Nach Beendigung seiner Studien bei letzterm Meister in Rom schrieb er die Oper „Ipermnestra" und dieser folgten noch in der Zeit von 1728—1731 „Arianna", „Arsace" und „Andromeda". 1740 wurde er Gizzi's Nachfolger an der berühmten, von diesem gestifteten Gesangsschule. Weiter ist von den Lebensumständen F's. nichts bekannt. — Man hat von ihm mehrere Psalmen und Messen, darunter eine zehnstimmige, Litaneyen, ein Requiem, und 1739 wurde auch in Prag ein Oratorium von ihm „La Distruzione dell'esercito de' Cananei con la morte di Sisara" aufgeführt, welches er für das Kloster der Kreuzherren in genannter Stadt geschrieben hatte. Sein Styl ist erhaben und jedes seiner Werke trägt den Stempel der Meisterhaftigkeit.

Ferabosco, Alfonso, geb. in Italien zu Anfang des 16. Jahrh., ging frühzeitig nach England, lebte zuerst in Greenwich und dann in London und es ist wahrscheinlich, daß er daselbst auch gestorben ist. Er wurde nebst Cyprian Rore und Bird zu den angesehensten Componisten der Mitte des 16. Jahrh. in England gerechnet, und man findet Madrigalen und Motetten von ihm in den „Promptuarii musici" von Schad und in dem „Thesaurus harmonicus" von Besardus, sowie in den von Pevernage zu Antwerpen im J. 1593 herausgegebenen Sammlung „Harmonia celeste" etc. — Sein Sohn und Schüler, ebenfalls mit dem Vornamen Alfonso, ist in Greenwich geboren und war auch als Componist in England ziemlich angesehen. 1609 erschien zu London von ihm eine Sammlung von Gesängen mit Begleitung der Laute, von denen Burney im dritten Bande seiner Geschichte (pag. 141) eine Probe mittheilt. — Ein dritter F., John, stammte aus der Familie der Vorhergenannten, und blühte hauptsächlich gegen Ende des 17. Jahrh. Von seinen Werken ist nichts mehr bekannt außer einem Hymnus, der noch jetzt in einigen Hauptkirchen Englands gesungen wird.

Ferandeiro, Fernand, ein Guitarre-Virtuos, der um 1800 in Madrid viel Glück machte und auch für sein Instrument eine Schule (im J. 1799) herausgegeben hat. Gerber und Lichtenthal nennen ihn irrig Ferandiero.

Ferandini oder **Ferrandini**, Giovanni, zu Anfang des 18. Jahrh. in Venedig geb., war ein Schüler des Antonio Biffi und kam noch sehr jung nach München, wo er nachgehends sich als Oboist und Sänger auszeichnete und auch als Musikdirektor, Rath und Truchseß des Churfürsten von Baiern angestellt wurde. Man kennt von ihm außer Flötensonaten (die 1730 als sein erstes Werk in Amsterdam erschienen) und Stücken für Altviole und Laute (die Manuscript geblieben sind), die Opern: „Berenice", „Adriano in Syria", „Demofoonte", „Artaserse", „Catone in Utica", „Diana placata"; ferner ein „Componimento dramatico per l'incoronazione della sacra Cesarea e Real Maestà di Carolo Settimo, imperatore dei Romani sempre Augusto". Er starb zu München im J. 1793

Digitized by Google

in hohem Alter. Von seinen vielen Schülern ist besonders der berühmte Tenorist Raff zu nennen.

Ferber, Georg, ein als Baßsänger und Chordirektor zu seiner Zeit weit berühmter Musiker, geb. 1649 zu Zeitz, wo er sich neben seinen künstlerischen Uebungen auch zum Studium der Theologie vorbereitete. 1670 bezog er die Universität Kiel, ward aber schon 1673 als Cantor nach Husum berufen. Von hier erhielt er 1678 den Ruf als Cantor und Chordirektor nach Schleswig, wo er im J. 1692 starb.

Ferdinand, Prinz von Preußen, s. Louis Ferdinand.

Ferdinand III., römischer und deutscher Kaiser, geb. 1608 und gest. 1657, war ein Gönner und Beförderer der musikalischen Kunst und trieb dieselbe auch selbst mit Leidenschaft. Kircher in seiner Musurgia (Th. I. pag. 685) theilt eine Composition von F. für 4 Stimmen mit Generalbaß unter dem Titel „Melothesia Caesarea" (eine Art Motette) mit, und erzählt auch, daß er verschiedene Litaneyen componirt habe. Er war es auch, der dem nachher berühmten Frohberger Unterstützung gewährte, so daß er nach Italien gehen und sich bei Frescobaldi vervollkommnen konnte.

Ferlendis, Giuseppe, zu Bergamo im J. 1755 als der Sohn eines Musiklehrers geboren, zeigte schon von Kindheit an Neigung und Anlage für die Oboe und studirte dieses Instrument eifrig. Im Alter von 20 Jahren kam er als erster Oboist nach Salzburg und hier legte er sich auf die Verbesserung des englischen Horns, das er ziemlich auf die Stufe brachte, wie wir es heute noch sehen. Nachdem er zwei Jahre in Salzburg geblieben war, ging er zuerst nach Brescia und dann nach Venedig; 1793 ging er mit Dragonetti nach London und blieb einige Jahre daselbst. 1802 ließ er sich in Lissabon nieder und ist daselbst anfangs der dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts gestorben. — Sein Sohn und Schüler, Angelo F., geb. zu Brescia im J. 1781, war bis 1801 an mehreren deutschen Hoforchestern angestellt und ging dann als Oboist nach Petersburg. Ob er noch am Leben ist, wissen wir nicht.

Ferlendis, Alessandro, Bruder des Zuletztgenannten und Sohn und Schüler des Giuseppe, geb. zu Venedig im J. 1783, folgte seinem Vater 1802 nach Lissabon und heirathete daselbst die Sängerin Barberi. Nachdem er in Italien und Madrid sich aufgehalten hatte, kam er im J. 1805 nach Paris und errang daselbst besonders auf dem englischen Horn Beifall. Nach einer Reise durch die Niederlande und einem wiederholten Aufenthalte in Paris bis zum J. 1810 kehrte er nach Italien zurück, und seit dieser Zeit fehlen die Nachrichten über ihn. Er hat Concerte für Flöte, für Oboe und englisches Horn, Etüden u. s. w. herausgegeben. — Seine obenerwähnte Frau war die Tochter des Architekten Barberi und wurde 1778 zu Rom geboren; sie erhielt Singunterricht von einem gewissen Moscheri und, nachdem sie in Lissabon debütirt hatte, noch Rathschläge von Crescentini. 1803 sang sie in Madrid und 1805 in Paris; 1810 kehrte sie mit ihrem Manne nach Italien zurück; ob sie nach dieser Zeit wieder aufgetreten ist, weiß man nicht.

Fermate, ital. Fermata, franz. Point d'orgue, oder Point d'arrêt (spr. Poëng d'orgh — d'arräh) ist ein solcher Ruhepunkt, durch welchen im Verfolg eines Tonstückes die Bewegung des Taktes auf einige Zeit unterbrochen wird, indem man auf einer Note den Ton länger aushält, oder bei einer Pause länger verweilt, als es

die Dauer erfordert. Das Zeichen für diese Unterbrechung der Taktbewegung ist ein über die Note oder Pause, bei der sie stattfinden soll, gesetzter Bogen oder Halbzirkel, der einen Punkt in sich schließt (⌒) und im Franz. Couronne (spr. Kuronn' und im Ital. Corōna heißt.

Fermoso, Juan Fernandez, Kapellmeister des Königs Johann III. von Portugal, geb. zu Lissabon um 1510, hat viele Kirchensachen componirt, von denen aber nur eins, ein „Passionario de Semana Santa", Lissabon 1545, gedruckt ist.

Fernandes, Antonio, geb. zu Souzel in der portuguiesischen Provinz Alentejo zu Ende des 16. Jahrh., war Priester und eine Zeitlang Chormeister an der Kirche Sta. Catarina in Lissabon. Man hat von ihm eine Abhandlung: „Arte de Musica, de Canto, de Orgaō" etc., Lissabon 1625. Vor dem Erdbeben sollen auf der lissaboner Bibliothek noch mehrere theoretische Werke von ihm existirt haben.

Fernwerk, s. Cornett-Echo.

Ferōce, (spr. Ferotsche), die ital. Bezeichnung für einen wilden, ungestümen Vortrag.

Féron, (spr. Ferong), Madame, trat im J. 1818 in noch jugendlichem Alter auf der ital. Oper in Paris auf, wo sie durch die Geläufigkeit ihrer Stimme Aufsehen erregte; später ging sie mit ihrem Lehrer Pucitta auf Reisen und besuchte zuerst Deutschland, wo sie nicht so viel Glück wie in Paris machte. 1824 ging sie nach Italien, sang auf mehreren Theatern dieses Landes und war noch im J. 1832 in Neapel engagirt, wo sie zu den besseren Sängerinnen gezählt wurde.

Ferrabosco, Constantino, um die Mitte des 16. Jahrh. zu Bologna geb., war einige Zeit in Diensten des deutschen Kaisers und hat in Venedig im J. 1591 vierstimmige Canzonetten herausgegeben. Vielleicht ist Matteo F., den Walther anführt und der ebenfalls 1591 zu Venedig Canzonetten herausgegeben hat, mit Constantino F. eine und dieselbe Person.

Ferrabosco oder **Ferraboschi**, Domenico, war von 1547 bis 1548 Singmeister der Knaben an der Vatikanischen Kapelle, kam aber dann als Kapellmeister an die Kirche St. Petronio nach Bologna; 1550 wurde er als Sänger an der päbstlichen Kapelle angestellt, mußte aber, seiner Verheirathung wegen, im J. 1555 aus derselben wieder austreten. Weitere Nachrichten über ihn fehlen. In den von Gardano in den Jahren 1554 und 1557 zu Venedig herausgegebenen Motetten- und Madrigalen-Sammlungen befinden sich einige von F's. Arbeiten. Galilei theilt in seinem Fronimo (pag. 27) das berühmte Lied von F. „Jo mi son giovinetta" in der Lautentabulatur mit, welches sich auch im 1. Bande der „Collection Eler" in der Bibliothek des pariser Conservatoriums befindet. Die päbstliche Kapelle besitzt mehrere ungedruckte und schätzbare Werke von F's. Composition.

Ferradini, Antonio, geb. zu Neapel im J. 1718, machte in dieser Stadt seine musikalischen Studien, ging aber nach Prag, wo er an 30 Jahre lebte und im J. 1779 in äußerster Dürftigkeit im Hospitale starb. Kurz vor seinem Tode hat er noch ein Stabat mater componirt, welches 1780 zum ersten Male aufgeführt und als ein Meisterstück gepriesen wurde. Es ist das einzige von seinen vielen Werken, das übrig geblieben ist; 1781 ist es in Prag im Druck erschienen.

Ferrandini, s. Ferandini.

Ferranti, Marco Aurelio Zani de, Guitarren-Virtuos und Schriftsteller

Digitized by Google

geb. zu Bologna im J. 1802 und, wie Einige meinen, aus der venetianischen Familie der Ziani stammend. Seine wissenschaftlichen Studien machte er in Lucca und in seinem 12. Jahre erhielt er bei einem gewissen Gerli Violin-Unterricht; er machte auch glänzende Fortschritte und versprach ein Geiger ersten Ranges zu werden; aber in seinem 16. Jahre gab er mit einem Male die Violine auf und wendete sich der Guitarre zu. Auf diesem Instrumente ließ er sich im J. 1820, jedoch nur als Liebhaber, in Paris hören, ohne bedeutendes Aufsehen zu erregen. Im Laufe desselben Jahres ging er nach Petersburg, wo er erst Bibliothekar des Senators Miatleff und dann Secretär des Fürsten Narischkin wurde und bis zu Ende des Jahres 1824 blieb. Zu dieser Zeit begab er sich nach Hamburg, wo er sich mit Beifall auf der Guitarre hören ließ. In der Zeit 1825—1827 besuchte er Brüssel, Paris und London, theils in der Musik, theils in der Schriftstellerei Mittel zu seiner Existenz suchend. In sehr bedrängten Verhältnissen kam er Ende des Jahres 1827 zum zweiten Male nach Brüssel, beschloß nun, sich daselbst zu fixiren, verheirathete sich und gab Unterricht auf der Guitarre und in der italienischen Sprache. Sein von jetzt an weniger unstätes Leben kam jedenfalls seinen musikalischen Studien zu Nutze und namentlich konnte er seine Virtuosität auf der Guitarre bis zu einem eminenten Grade ausbilden. Als er im J. 1832 in einigen Concerten in Brüssel wieder öffentlich auftrat, staunte man über viele neue Effekte, die er sich ausgesonnen und namentlich über die Art und Weise, wie er auf seinem magern Instrumente ein förmliches Cantabile mit schön gebundenen Noten hervorzubringen vermochte. Die Art und Weise, wie er dies ermöglichte, ist bis jetzt sein Geheimniß geblieben. Von Brüssel aus machte er mehrere Kunstreisen nach Frankreich, England und Holland und sein Ruf als einer der bedeutendsten Guitarrenspieler hat sich mehr und mehr consolidirt. Componirt und publicirt hat er Fantasien, Variationen u. s. w. für sein Instrument; ob er eine angekündigte Sammlung seiner sämmtlichen Compositionen, sowie seiner Gedichte, hat erscheinen lassen, ist uns zur Zeit noch unbekannt.

Ferrari, Benedetto, zu Anfang des 17. Jahrh. zu Reggio in der Lombardei geb., gab zu Venedig im J. 1638 Gesangssachen unter dem Titel „Musiche varie a voce sola" heraus, in denen die Bezeichnung „Cantata" zum ersten Male vorkommt, wie Burney behauptet. Auch wird er als der Erste angegeben, der für Venedig eine Oper in's Leben rief, indem er nämlich ein Opernbuch „Andromeda" dichtete, dies von Francesco Manelli in Musik setzen und das Ganze dann auf seine Kosten aufführen ließ, wobei er sowohl selber, wie der Componist Rollen übernahmen. Dies war 1637; der Beifall aber, den das den Venetianern neue musikalische Drama fand, ermuthigte ihn, selber auch in der Composition von Opern sich zu versuchen und so gab er denn im J. 1639 „Armida", 1641 „la Ninfa avara", 1642 „il pastor regio", 1643 „il Principe Giardiniero", welche letztern seinen Ruf bis nach Deutschland trug, wo er 1653 zu Regensburg „l'Ingamo d'amore" auf's Theater brachte. 1655 war er wieder in Italien und ließ daselbst noch 1656 zu Venedig die „Amori d'Alessandro Magno e di Rossana", 1664 zu Ferrara „Licasta" und 1666 ebendaselbst „Gara degli Elementi" aufführen. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Ferrari, Carlo, zu Piacenza um 1730 geb., war ein für seine Zeit ausge-

zeichneter Violoncellist und Instrumentalcomponist. Im J. 1758 ließ er sich zu Paris im Concert spirituel mit großem Beifall hören und gab auch seine ersten Violoncell-Solo's heraus; 1765 ging er in die Dienste des Hofes von Parma und starb daselbst im J. 1789. Man hält ihn für den ersten, der in Italien den Daumeinsatz benutzt hat. — Sein Bruder, Domenico F., ebenfalls zu Piacenza geb., war einer der besten Schüler Tartini's, bildete sich aber nachher eine selbstständige Manier des Violinspielens, namentlich durch häufige Anwendung eines verzierten Flageolet's und längerer Octaven-Passagen. Von Cremona, wo er seit ungefähr 1748 lebte, kam er 1754 nach Paris und erndtete im Concert spirituel reichen Beifall; 1757 machte er eine Reise nach Deutschland und kam 1758 in Herzogl. Würtembergische Dienste, welche er aber gegen 1770 wieder verließ, um auf's Neue Paris zu seinem Aufenthaltsorte zu wählen. Hier starb er im J. 1780, als er gerade im Begriff war, eine Reise nach England anzutreten und das Gerücht ging, daß er, aus Neid wahrscheinlich, ermordet worden sei. Er hat 6 Werke Violinsonaten mit Baßbegleitung componirt und herausgegeben.

Ferrari, Jacob Gottfried, 1759 zu Roveredo geb., wo sein Vater Kaufmann war, besuchte in Verona die Schule und erhielt auch hier den ersten Musikunterricht. Nachdem er in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, nahm ihn sein Vater in's Geschäft; seine ungemeine Musikliebe aber ließ ihn nicht ruhen und er bekümmerte sich weit mehr um die Kunst, als um den Handel. Seinem Vater war das nicht recht und er that ihn, um ihn womöglich von der Kunst abzubringen, nach Mariaberg bei Chur, wo er ordentlich Deutsch lernen sollte. Hier aber kam er erst recht in's Kunsttreiben hinein, denn in dem Kloster zu Mariaberg wurde die Musik sehr gepflegt und F. hatte Gelegenheit, viel Gutes zu hören, als Ausführender sich zu betheiligen und bei einem Pater den Contrapunkt zu studiren. Zwei Jahre blieb er dann, unter eifrigster Benutzung aller erwähnten musikalischen Gelegenheiten, in Mariaberg, und als er dann wieder nach Roveredo zurückkehrte, trat er, obwohl mit Widerwillen, wieder in das Geschäft seines Vaters. Dieser starb nach drei Jahren und F. konnte sich nun ungehindert der Kunst widmen. Er begab sich nun nach Rom und von da nach Neapel, um bei Paisiello zu studiren; dieser war aber zu beschäftigt, um sich specieller mit ihm abgeben zu können, und empfahl ihn daher an den geschickten Contrapunktisten Latilla, bei dem er zwei Jahre tüchtig arbeitete, jedoch auch von Paisiello während dieser Zeit in Bezug auf die Operncomposition Rathschläge erhielt. Um diese Zeit machte er die Bekanntschaft Campan's, des Haushofmeisters der Königin von Frankreich, dem er, nachdem sie zusammen Italien durchreist hatten, nach Paris folgte. Hier wurde er Marie Antoinette vorgestellt, welche mit seinem Talent höchlichst zufrieden war und ihn sogar zu ihrem Gesanglehrer wählen wollte, welches Project aber durch den Ausbruch der Revolution vereitelt wurde. 1791 wurde nun F. Accompagnateur am Theater Feydeau, schrieb viele Einlagstücke, die Beifall fanden, und wandte sich, als die italienische Truppe des genannten Theaters 1793 aufgelöst wurde, an das Theater Montansier, für das er die Oper „les Évènemens imprévus" schrieb, welche aber kein besonderes Glück machte. Darauf begab er sich nach den Niederlanden und gab als Klavierspieler Concerte; von da ging er nach London, wo er Gesangsunterricht gab und sich überhaupt für längere Zeit niederließ.

Hier componirte er sehr fleißig, u. A. die Opern „la Vilanella rapita", „I due Svizzeri", „l'Eroina di Raab" und die Ballets „Borea e Zeffiro" und „la Dama di Spirito". Im J. 1804 verheirathete er sich mit der Klavierspielerin Miß Henry; 1809 verlor er durch eine Krankheit sein Augenlicht, erlangte es aber nach 3 Jahren wieder, und von 1814 bis 1816 hielt er sich in Italien auf, besuchte auch auf der Rückreise nach England seine Vaterstadt Reveredo. 1827 machte er noch eine Reise nach Paris, und gestorben scheint er anfangs der dreißiger Jahre zu sein. — Seine Compositionen sind sehr angenehm melodisch und bestehen außer den schon angeführten in vielen Arietten, Romanzen, Duetten, Canzonetten, Canons, in vielen Klaviersonaten, mit und ohne Begleitung, Variationen für Harfe und für Klavier, Sonaten für Harfe u. s. w.; ferner hat er eine Singschule und Solfeggien, ein Elementar-Werk „Studio di musica pratica e teorica" und eine Art von Selbstbiographie unter dem Titel: „Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vità di Giacomo Gotifredi Ferrari" (London 1830, 2 Bde.) herausgegeben. — Ob die Harfenvirtuosin Francisca Ferrari, die 1786 geboren und am 3. October 1828 zu Groß-Salzbrunn in Schlesien gestorben ist und mit Beifall in Deutschland sich hat hören lassen, J. G. F's. Tochter ist, vermögen wir nicht mit Bestimmtheit anzugeben.

Ferraro, Antonio, geb. in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. zu Polizzi in Sicilien, war ein Carmelitermönch und Organist seines Klosters zu Catania. Er hat in Rom 1617 ein- bis vierstimmige geistliche Gesänge und eine Sammlung gleicher Art unter dem Titel: „Ghirlanda di sacri fiorio" zu Palermo im J. 1623 herausgegeben. Sein Styl soll in seinen einstimmigen Kirchengesängen ziemlich bunt gewesen sein (natürlich für die damalige Zeit); ob aber F., wie von Einigen behauptet wird, unter die Ersten gehört habe, die sich der Achtel- und Sechszehntel-Noten in ihren Sachen bedient haben, können wir nicht entscheiden.

Ferreira, Kosmo Baëna, ein portugiesischer Tonsetzer des 16. Jahrh., geb. zu Evora, war daselbst zuerst Chorknabe und kam später als Kapellmeister und Professor der Musik nach Coimbra; gestorben ist er als Prior von S. Joao de Almedina in letztgenannter Stadt. Machado führt (Bibl. lus. Tom I. pag. 599) folgende Werke von ihm an: „Enchiridion Missarum et Vesperarum", „Officium Hebdomadae sanctae" und „Responsorios de officio de defuntos".

Ferreira da Costa, Rodrigo, ein portugiesischer Gelehrter, Mitglied der Akademie in Lissabon, Ritter des Christus-Ordens u. s. w., hat ein Werk herausgegeben, das den Titel führt: „Principios de Musica, o Exposiçao methodica das doctrinas da sua composiçao e execuçao," Lissabon 1820—1824, 2 Bände (ein dritter, versprochener Band ist nicht erschienen). Er handelt darin vom Mathematischen und Physikalischen der Musik, von dem Takte, der Melodie, Notirung, der Harmonie, dem Contrapunkt, u. s. w.

Ferretti, Giovanni, (von Walther unter dem Namen Feretus und Ferresti aufgeführt), ein venetianischer Componist, in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. geb., hat in der Zeit von 1567—1588 mehrere Sammlungen fünfstimmiger Canzoni alla Napoletana und sechsstimmige Madrigalen herausgegeben, die sich durch eine für

ihre Zeit merkwürdige Leichtigkeit der Faktur auszeichnen. Mehreres davon befindet sich auf der Münchner Bibliothek.

Ferri, Baldassarro, ein hochgefeierter Sänger aus dem Ende des 17. Jahrh., war zu Perugia geb., hatte aber seine musikalische Bildung in Rom und Neapel erhalten und starb im besten Mannesalter. Seine Stimme soll die schönste, umfangreichste und biegsamste gewesen sein, die man je gehört hatte, so wie sein Vortrag vom ausgezeichnetsten Ausdruck beseelt gewesen sein soll. Von seinen näheren Lebensumständen ist nichts weiter bekannt und die Geschichte erzählt nur von den mannichfachen und mitunter ausschweifenden Huldigungen, die er überall in Italien und auch in London erfahren hat; nach seinem Tode wurde sogar eine Denkmünze auf ihn geprägt und die ital. Poeten wetteiferten in der Besingung seiner Kunst.

Ferri, Francesco Maria, geb. zu Marciano im Kirchenstaate um 1680, trat in seinem 15. Jahre in das Kloster der heil. Franziskus zu Bologna, erhielt daselbst vom Pater Passerini Unterricht in der Composition und wurde 1713 Kapellmeister seines Klosters. Gestorben ist er im J. 1720. Man hat von ihm: Antifone della beata Vergine a 2 voci, Rom 1719 und Solfeggi a due voci per li principianti, Rom 1719.

Ferro, Marco Antonio, Componist aus der Mitte des 17. Jahrh. und Ritter des goldnen Sporns, war erst in Diensten des Churfürsten von der Pfalz und dann in denen Kaiser Ferdinand's III. Er lebte mehrere Jahre in Prag und schrieb daselbst mehrere Kirchenmusiken. Gedruckt sind von ihm Sonate a 2, 3 e 4 stromenti, Venedig 1649.

Fes ist das durch ein b um einen halben Ton erniedrigte F, oder die fünfte Saite unsres diatonisch-chromatischen Tonsystems, die mit dem E ganz gleich klingt und von diesem nur enharmonisch verschieden ist. — Als Grundton einer Tonart wird Fes nicht gebraucht.

Fesca, Friedrich Ernst, gediegener Violin-Virtuos und Componist, geb. den 15. Februar 1789 zu Magdeburg. Sein Vater, Ober-Secretär beim dortigen Magistrate, war ein fertiger Violin- und Violoncellspieler, und seine Mutter, Mariane, geborene Podleska, ehemals Kammersängerin der Herzogin von Curland, eine ausgezeichnete Schülerin Hiller's; daß daher viel Musik in F.'s Familie getrieben wurde, ist natürlich, und daß die Kunst ihm so zu sagen im Blute lag. Schon in seinem vierten Jahre spielte er auf dem Klavier kleine Stücke und sang die Lieder nach, welche er von der Mutter hörte. In seinem neunten Jahre bekam er Unterricht im Violinspielen bei dem damaligen Vorgeiger des Magdeburger Theater-Orchesters Lohse und machte schnelle Fortschritte; auch zeigte sich schon zu der Zeit sein Streben nach dem Bessern und Edlern, denn die damals beliebten Plegel'schen und ähnliche Compositionen befriedigten ihn bald nicht mehr und er gab sich mit großer Sorgfalt und Liebe dem Studium Haydn'scher und Mozart'scher Werke, und besonders deren Quartette hin. Als er elf Jahre alt war, spielte er zum ersten Male öffentlich ein Violin-Concert; der erlangte Beifall spornte ihn zu weitern derartigen Leistungen an, und die Abonnement-Concerte in der Freimaurer-Loge gaben hierzu die beste Gelegenheit. Mit nicht weniger Eifer widmete sich F. nun auch dem Studium des theoretischen Theils der Musik. Den ersten Unterricht hierin empfing er von Zachariä, damaligem Musikdirector an der Altstädter Kirche in Magdeburg. Später benutzte

er fleißig das Anerbieten des wackern Pitterlin, Musikdirectors am Theater, ihn tiefer in das Wesen der Tonkunst einzuführen, und in der That auch verdankte er diesem Manne zunächst die Richtung seines Geschmackes auf das Gediegenere und seine ganze Begeisterung für die Kunst. Leider aber starb Pitterlin schon 1804 und F. begab sich nun im Juni 1805 nach Leipzig, um daselbst seine Studien unter August Eberhard Müller fortzusetzen. Besondern Fleiß verwendete er jetzt auf das Studium der ältern Kirchencompositionen, wozu es ihm in Leipzig an Gelegenheit nicht fehlen konnte; auch setzte er seine Versuche in der Composition beharrlich fort und mehrere Violin-Concerte, die er für sich schrieb, erhielten Beifall. (Hier ist gleich einzuschalten, daß F. später keine Concerte mehr schrieb, da ihm diese ganze Gattung nicht zusagte). Im Herbst 1805 wurde er zwar als Mitglied des Concert- und Theater-Orchesters in Leipzig angestellt, aber die Anwesenheit des Herzogs von Oldenburg daselbst gab Veranlassung, daß er schon im Februar 1806 diese Stelle verließ und eine ihm von jenem Fürsten angetragene, weit einträglichere in Oldenburg annahm. Doch auch hier war nicht seines Bleibens; sein nimmer ruhender Geist strebte nach Höherem; er bewarb sich um eine Anstellung an der durch Reichardt sehr gehobenen Casseler Kapelle, und erhielt sie auch, auf Empfehlung des Marschalls Victor, im Frühling des Jahres 1808 mit beträchtlichem Gehalte als Sologeiger. Hier in Cassel verlebte F. seine glücklichsten Tage, obgleich sie ihm damals schon wiederholte Krankheitsanfälle, besonders in den Jahren 1810 und 1811 zu trüben suchten; auch trat er hier als Componist öffentlich hervor und zwar mit seinen 7 ersten Streichquartetten und seinen zwei ersten Sinfonien. Man war von diesen Productionen um so mehr überrascht, als F. sie bis zu ihrer Vollendung vor Jedermann verheimlicht hatte. — Nach Auflösung des Königreichs Westphalen ging F. im Januar des Jahres 1814 auf einige Monate nach Wien, um daselbst einen Bruder zu besuchen. Schon damals hatte er, seiner geschwächten Gesundheit halber, dem öffentlichen Concertspielen gänzlich entsagt, weshalb er in der Kaiserstadt nur in Privatcirkeln seine Quartette vortrug, um sie dort einzuführen. Sie fanden Anerkennung, eben so wohl durch ihren Inhalt, als durch die vortreffliche Art und Weise wie er sie spielte. — Auf Antrag des damaligen Hoftheater-Intendanten in Carlsruhe, Baron von Ende, wurde F. hierauf als erster Violinist in die Großherz. Baden'sche Kapelle berufen und 1815 daselbst zum Concertmeister ernannt. In Carlsruhe beschäftigte er sich hauptsächlich mit der Composition und neigte sich besonders zum Kirchenstyle hin. Im J. 1821 brachten ihn wiederholte Anfälle des Blutsturzes dem Tode nahe; doch erholte er sich wieder, wenn auch nicht in dem Maße, daß er einige Anträge, die seine Lage sehr verbessert haben würden, hätte annehmen können. Er sah seinen Körper in langsamer Abzehrung unaufhaltsam hinschwinden, und dazu kamen noch manche andere bittere Erfahrungen; daher kam es, daß er zuletzt fast menschenscheu wurde und sich in die Einsamkeit zurückzog. Nur wenige ihm vorzüglich liebe Menschen mochte er noch um sich sehen, die dann auf kurze Zeit ihn seinem Trübsinn entrissen und einige Lebenshoffnung in ihm anfachten. Doch blieb, was die Kunst anbetraf, sein Geist stets ungefesselt und rege; ja in einigen seiner letzteren Werke findet sich, verglichen mit früheren, sogar mehr Heiterkeit, wo nicht Humor. Der Gebrauch der Bäder von Ems im Sommer 1825 schien ihm wohlzuthun und belebte seine Kräfte so, daß er noch eine Ouvertüre für

Orchester und sein letztes Quartett mit Flöte schrieb. Dies war aber das letzte Auflodern der verlöschenden Flamme, denn schon im Januar 1826 warf ihn seine Krankheit von Neuem darnieder und am 24. Mai 1826 entschlief er. Die allgemeine Achtung und Liebe, die er genossen hatte, sprach sich bei seiner Beerdigung auf's Herzlichste und Angemessenste aus. — F's. Compositionen tragen zwar nicht den Stempel der Originalität und der genialen Kühnheit; aber sie zeugen von einer reinen und edlen Empfindung und sind durch ebenmäßige Factur und schön fließenden Styl ausgezeichnet. Der Grundzug in seinen meisten Sachen ist ein weicher, elegischer, und nur dann und wann rafft er sich zur Leidenschaftlichkeit oder zum Pathos auf, bald aber wieder in's Sanfte, Klagende zurücksinkend. In seinen späteren Sachen ist Spohr'scher und Weber'scher Einfluß ersichtlich. Sein Violinspiel war durch und durch nobel und graziös und sein Vortrag des Adagio voll tiefer Empfindung; zu den Virtuosen, die durch allerhand tours de force glänzen und die Zuhörer durch frappante Effecte blenden, gehörte F. nicht.— Schließlich folge nun noch ein summarisches Verzeichniß von F's. Compositionen; sie bestehen: in einem „Vater Unser" für Solostimmen, Chor und Orchester, vielen Psalmen, den Opern „Cantemire" und „Omar und Leïla," 20 Quartetten für Streich- und Blasinstrumente, 5 Quintetten (ebenso), 3 großen Sinfonien, 4 Ouvertüren, 4 Potpourri's für Violine, 1 Rondo für Waldhorn und vielen ein- und mehrstimmigen Liedern und Gesängen.

Fesca, Alexander Ernst, zweiter Sohn des Vorhergehenden, geb. den 22. Mai 1820 zu Carlsruhe, erhielt in seinem 7. Jahre den ersten Klavierunterricht und trat in seinem elften Jahre zum ersten Male in seiner Vaterstadt öffentlich auf. Als er vierzehn Jahre alt war, ging er nach Berlin und nahm bei Rungenhagen, A. W. Bach und Schneider Compositions-, und bei Taubert noch fernern Klavierunterricht. 1838 kehrte er nach Carlsruhe zurück und brachte seine erste einaktige Oper „Mariette" zur Aufführung. Im Winter 1839 machte er seine erste Kunstreise als Klavierspieler nach Norddeutschland, und im Winter 1840 eine durch Baiern, Oesterreich und Ungarn, überall sich Anerkennung erwerbend. Nach Carlsruhe im J. 1841 zurückgekehrt, brachte er daselbst eine dreiaktige Oper „die Franzosen in Spanien" zur Aufführung und wurde in demselben Jahre zum Kammerviertuosen des Fürsten Egon von Fürstenberg ernannt. Gestorben ist F. den 22. Febr. 1849 zu Braunschweig, wo er längere Zeit lebte, seine letzte Oper, „der Troubadour", zur Aufführung brachte und wo auch die meisten seiner Compositionen erschienen sind. Von diesen waren viele Lieder, Salonsachen, Trio's u. s. w. eine Zeitlang sehr beliebt; es spricht sich in ihnen auch anerkennenswerthes Talent und eine gewisse Leichtigkeit des Producirens aus; jedoch fehlt ihnen aller tieferer Gehalt und künstlerischer Ernst. Sie sind weiter nichts als gefällig und streifen dabei nicht selten an's Triviale. Vielleicht hätte er bei noch längerem Leben seine musikalische Leichtfertigkeit abgeworfen und in seinem Streben eine edlere Richtung verfolgt.

Fesch, derselbe mit Defesch, s. d.

Fessel, Johann Heinrich Ernst, geb. zu Wernigerode am Harz den 17. April 1764, trat beim Orgelbauer Braun in Quedlinberg in die Lehre, ging aber 1785 zum berühmten Horn in Dresden in Arbeit, und gründete im J. 1791 eine eigene Klavierfabrik, aus der recht gute Instrumente hervorgingen.

Digitized by Google

Fessy, Alexandre Charles, geb. zu Paris den 18. Octbr. 1804, trat 1813 in's Conservatorium dieser Stadt und studirte daselbst zuerst Klavierspielen und Harmonie und nachher unter Benoist Orgel. Nachdem er 1824 für seine Leistungen auf diesem Instrumente den ersten Preis erhalten hatte, wurde er Organist an der Kirche de l'Assomption. Er hat viel leichtfertige Klaviersachen — Fantasien, Variationen, Rondo's u. s. w., meist über Opernthema's — herausgegeben, auch in Gemeinschaft mit Berr mehrere Stücke für Pianoforte und Clarinette geschrieben.

Festa, Costanzo, von Burney in seiner Geschichte (Th. III; pag. 244 und 246) für den größten Contrapunktisten der Vor-Palestrina'schen Zeit erklärt, und auch von Baini in diesem Sinne sehr hoch geschätzt, war in Florenz geboren und trat 1517 als Sänger in die päbstl. Kapelle. Gestorben ist er als solcher am 10. April 1545. Von seinen Sachen sind die wenigsten gedruckt, und zwar: dreistimmige Madrigalen, Venedig 1556 und in einer andern Auflage 1559, dreistimmige Motetten, Venedig 1543, und Litaneyen, München 1583. Die übrigen seiner Compositionen befinden sich theils in den Archiven der päbstlichen Kapelle und theils in Sammlungen der damaligen Zeit. Ein Te Deum von F. (1596 in Rom gedruckt) wird noch heutzutage bei der Pabstwahl und der Uebergabe des Hutes an neu creirte Cardinäle, sowie am Frohnleichnamstage, wenn die Procession in die Basilika des Vatikan eintritt, gesungen und soll von bewundernswerther Schönheit sein.

Festa, Giuseppe, ein guter Violinist, zu Neapel um 1775 geb., war ein Schüler des Francesco Mercieri und im J. 1802 als Orchesterdirector in Lodi angestellt. 1805 ging er nach Neapel, wo er am San-Carlo-Theater zuerst eine Stelle als Violinist, dann aber die als Orchester-Direktor erhielt, und noch im J. 1836 functionirte. Er hat Mehreres für sein Instrument componirt und publicirt. — Seine Schwester, Francesca F., eine geschickte Sängerin, war im J. 1778 zu Neapel geboren, machte ihre ersten Gesangsstudien unter Aprile und erhielt dann noch Unterricht von Pacchiarotti. Nachdem sie auf verschiedenen ital. Theatern gesungen hatte, kam sie nach Paris und debütirte 1809 am Odéon, wo sie mit der Barilli rivalisirte. 1811 kehrte sie nach Italien zurück, verheirathete sich und trat erst im J. 1828 als Mad. Festa-Maffei wieder auf. Nach dieser Zeit fehlen die Nachrichten über sie.

Fester Gesang, s. Cantus firmus.

Festing, John, ein englischer Violinist und Instrumental-Componist, war erst ein Schüler von Richard Jones, Orchester-Direktor am Drurylane-Theater, und bildete sich dann unter Geminiani weiter aus. Er war lange Zeit erster Violinist bei der philharmonischen Gesellschaft und dirigirte die Concerte, welche in der Crown Tavern und in Ranelagh-House stattfanden. Seine Compositionen, um 1780 in London gestochen, bestehen in 8 Violinconcerten, 4 concertirenden Sinfonien für 2 Flöten und 4 dergleichen für 2 Violinen. Sein Vater war Michael Christian F., welcher um 1727 am Orchester der von Händel geleiteten Oper Flötist war.

Fétis, François Joseph, einer der bedeutendsten Musikgelehrten neuerer Zeit, ausgezeichneter Theoretiker und gründlicher Componist, geb. zu Mons in Belgien den 25. März 1784, erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, welcher in genannter Stadt Organist, Musiklehrer und Concertdirektor war. In seinem neunten Jahre war er schon so weit, daß er in dem adligen Capitel Sainte-

Namûrn den Organistendienst versehen konnte, hatte sich auch schon hübsche Fertigkeit auf der Violine und dem Klaviere erworben und für diese Instrumente Einiges componirt. Um diese Zeit fing er auch an, die alten Sprachen zu studiren; die zweite Invasion der Franzosen in Belgien aber ließ Schulen und Kirchen schließen und F. war einige Zeit fast ganz auf das Selbststudium in Kunst und Wissenschaft angewiesen. Im J. 1800 endlich wurde er zu seiner fernern Ausbildung nach Paris geschickt, trat hier in's Conservatorium und studirte die Harmonielehre unter Rey, das Klavierspielen unter Boieldieu und Pradher. Der Streit, welcher damals gerade durch die Publicirung der Catel'schen Harmonielehre zwischen den Anhängern des Genannten und denen der alten Rameau'schen Schule ausbrach, scheint F. zuerst auf die tiefere Ergründung des Theoretischen in der Musik hingewiesen und seine ganze Richtung überhaupt auf das mehr Wissenschaftliche und Kritische in der Kunst begründet zu haben. Im J. 1803 begab sich F. auf Reisen und brachte von denselben eine gründliche Kenntniß der Meisterwerke italienischer und deutscher kirchlicher und weltlicher Musik, sowie der theoretischen Schriften beider Nationen mit zurück. Im J. 1806 that er eine reiche Heirath und hatte nun Muße, seine Untersuchungen und Forschungen, namentlich über den römischen Kirchengesang und über den Zustand der Musik im Mittelalter, fortzusetzen; dabei war er fortwährend auch mit Componiren beschäftigt. — Im J. 1811 verlor F. durch den Bankerott eines der ersten pariser Handlungshäuser und durch unglückliche Speculationen der Verwandten seiner Frau sein ganzes Vermögen, sah sich in Folge dessen genöthigt, Paris zu verlassen und zog sich in das Departement der Ardennen zurück, wo er beinahe drei Jahre lang auf dem Lande lebte und diese Zeit mit dem Studium der Philosophie, mit Untersuchungen über die Kunst und mit Componiren verbrachte. Im December des Jahres 1813 nahm er die Stellen eines Organisten zu Douai und Lehrers an der Musikschule in dieser Stadt an, welche er bis zum J. 1818 bekleidete, worauf er sich wieder nach Paris begab. Hier schrieb er bis 1821, außer Instrumentalsachen, einige ernste und komische Opern, die aber keinen nachhaltigen Erfolg hatten, und im genannten Jahre wurde er Eler's Nachfolger als Professor der Composition am Conservatorium. In die Zeit von 1821 bis Ende 1832 fällt, neben der Publicirung mehrerer trefflicher Unterrichtswerke, die Gründung der musikalischen Zeitschrift „Revue musicale", (deren 5 erste Jahrgänge er ganz allein herausgab und die auch viel Gutes gewirkt hat, wenn man auch F's. Kritik nicht immer von Partheilichkeit freisprechen kann), die Errichtung der sogenannten historischen Concerte, in denen Stücke aus den verschiedenen Epochen der musikalischen Kunst in chronologischer Folge vorgeführt wurden und Vorlesungen über Geschichte und Philosophie der Musik. — Im J. 1833 wurde er zum Königl. belgischen Kapellmeister und Director des Conservatoriums in Brüssel ernannt, welchen Aemtern er noch jetzt mit aller Auszeichnung vorsteht; die vortreffliche Einrichtung der genannten Anstalt und die Güte der Concerte, die von derselben ausgehen, ist ganz und gar sein Werk. — Es bleibt uns nun noch übrig, einen kurzen Ueberblick seiner Leistungen als Componist und musikalischer Schriftsteller zu geben, wobei wir gleich einschalten, daß er in der erstgenannten Beziehung weit weniger hervorragend ist, als in der letztern; seine Compositionen sind nach allen Regeln der Kunst verfertigt, haben aber dabei viel Steifes und Trockenes und sind auch deshalb

sehr wenig verbreitet. Zu der Zeit von 1820 bis 1832 hat F. folgende Opern geschrieben: „L'amant et le mari", „les soeurs jumelles", „Marie Stuart en Écosse", „le Bourgeois de Reims", „la Vieille", „le Mannequin de Bergame" und „Phidias" (letztere ist nicht aufgeführt worden). Für die Kirche hat er Messen, Motetten, Litaneyen, Antiphonien, ein Requiem mit Begleitung von Blechinstrumenten, die Lamentationen des Jeremias (6stimmig, mit Orgel) und ein Miserere für 3 Männerstimmen a capella geschrieben; von allen diesen Sachen ist aber nur das zuletztgenannte Miserere veröffentlicht. Seine Instrumentalcompositionen bestehen in Stücken für 8stimmige Harmoniemusik, Fantasien, Sonaten, Präludien, Variationen für Pianoforte (zwei- und vierhändig), einem Sextett für Pianoforte zu vier Händen, 2 Violinen, Viola und Violoncello, einer Fantasie für Pianoforte und Orchester. — Von F's. historischen, didaktischen und kritischen Werken sind folgende im Druck erschienen. „Méthode élementaire et abregée d'harmonie et d'accompagnement, suivie de basses chiffrées", Paris 1824; „Traité de la fugue et du contrepoint", Paris 1825 (für das dortige Conservatorium gearbeitet und ein vortreffliches Lehrbuch); „Traité de l'accompagnement de la partition", Paris 1829; „Solfeges progressifs, avec accomp. de Piano, précédés de l'exposition raisonnée des principes de musique", Paris 1827; (auch in einer zweiten Auflage erschienen); 8 Jahrgänge der Zeitschrift „la Revue musicale" (von 1827 bis 1834); eine Abhandlung über die von der niederländischen Akademie aufgeworfene Preisfrage: „Quels ont étés les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux 14e., 15e. et 16e. siècles etc.", Amsterdam 1829; (die Abhandlung erhielt den Preis zugleich mit der Kiesewetter's und wurde auf Kosten des Instituts gedruckt); „la Musique mise à la portée de tout le monde, exposé succint de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art et pour en parler sans l'avoir étudié", Paris 1830 (ein Buch, das verschiedene Auflagen erlebt hat und auch in mehreren Sprachen, auch von Blum in's Deutsche, übersetzt worden ist, das sich auch ganz angenehm liest, aber dem dünkelhaften Dilettantismus viel Vorschub leistet); „Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de la musique mise à la portée de tout le monde", Paris 1830, (eine Anzahl historischer Artikel, die aus der „Revue musicale" genommen sind); „Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique, précédée d'un resumé philosophique de l'histoire de cet art", 8 Bände, Brüssel und Paris 1834 bis 1844. (Dies sein Hauptwerk, schon im J. 1806 begonnen, zeugt von einer ungemeinen Belesenheit und ist seiner Vollständigkeit wegen gar nicht zu entbehren; einige Oberflächlichkeiten und nicht ganz unbefangene und unpartheiische Beurtheilungen muß man freilich mitunter hinnehmen; jedoch schmälern sie keineswegs das Verdienst des sonst mit großem Fleiß gearbeiteten Werkes); „Manuel des principes de Musique, à l'usage des professeurs et des élèves de toutes les écoles, particulièrement des écoles primaires", Paris 1837; „Traité du chant en choeur", Paris 1837; „Manuel des jeunes compositeurs, des chefs de musique militaire et des directeurs d'orchestre", Paris 1847; „Méthode des Méthodes de Piano, analyse des meilleurs ouvrages qui ont été pu-

bliés sur l'art de jouer de cet instrument", Paris 1837; „Méthode des Méthodes de Chant, analyse des principes des meilleures écoles de l'art de chanter", Paris 1838 (?). — Unter F's. noch nicht veröffentlichten Arbeiten befinden sich: „La science de l'organiste (eine große Orgelschule); „Traité philosophique de l'harmonie"; „Philosophie générale de la musique (wahrscheinlich die in Paris gehaltenen Vorlesungen); eine nicht ganz vollendete allgemeine Geschichte der Musik; eine Sammlung Uebersetzungen von musikalischen Schriften aus dem 11. bis 15. Jahrh., mit Anmerkungen.

Fevin oder **Feum**, Antoine, ein Contrapunktist, geb. zu Ende des 15. Jahrhunderts zu Orleans, den Glarean als einen glücklichen Nachahmer des Josquin anführt und von dem er auch in seinem Dodecachordon ein Pleni sunt coeli (aus einer Messe) mittheilt. Man findet auch drei Messen von F. in der Sammlung „Motets et messes de la couronne" und drei andern in der von Antiquis 1516 zu Rom herausgegebenen Sammlung „Liber quindecim Missarum electarum" etc.; (aus der ersten dieser letzteren Messen ist das Stück, welches Glarean mitgetheilt hat).

Fevre, le, s. Lefevre.

Feyertag, Moritz, in Franken geb. und um die Mitte des 17. Jahrh. Musiklehrer zu Duderstadt im Hannöverschen, hat daselbst im J. 1696 eine Singschule unter dem Titel „Syntaxis minor zur Singekunst" herausgegeben.

Feyjoo y Montenegro, Benito Geronimo, geb. zu Compostella den 16. Februar 1701, trat 1717 in das Benediktinerkloster zu Oviedo und starb in dieser Stadt als Abt den 16. Mai 1764. (Einige sagen auch, er sei 1765 als General des Benediktinerordens zu Madrid gestorben). Von den Schriften dieses sehr gelehrten Mannes gehören hierher: „Musica della chiesa" (eine kleine Abhandlung über Kirchenmusik); „Chartas eroditas y curiosas"(im ersten Bande dieses 1742 zu Madrid in fünf Bänden erschienenen Werkes befindet sich eine interessante Vergleichung der alten und neuen Musik); „El Deleyte de la Musica accompanado de la virtud hace la tierra el noviciado del cielo" (ein Auszug hieraus findet sich in den Hamburg. Unterhalt. Bd. I. pag. 526 ff. unter dem Titel: „Ueber den Einfluß der Musik auf das menschliche Herz"); und vor Allem endlich sein „Teatro critico universal o discursos varios en todo genero de materias para deseniano de errores communes", das 1738 bis 1746 in Madrid erschien, wichtige Abhandlungen über Musik enthält, viele Auflagen erlebte und öfter in's Deutsche und Französische übersetzt worden ist.

FF oder **ff**, Abkürzung von Fortissimo, s. d.

Fiala, Joseph, Sohn eines Schullehrers aus Lobkowitz in Böhmen, wurde im J. 1749 geboren. Schon in seiner frühesten Jugend verrieth er Talent und Neigung zur Musik, weßhalb ihm auch sein Vater Unterricht darin ertheilte. Als Leibeigener der Gräfin Netolitzgin traf ihn das Loos, sein väterliches Haus zu verlassen und seiner Gebieterin nach Prag zu folgen, wo sie ihren Wohnsitz hatte. Diese Gräfin war eine stolze herrschsüchtige Dame, die Talente nicht zu schätzen wußte, und bei welcher er daher eine Anstellung bekam, die seinem Streben nach Höherem nicht entsprach; (er mußte nämlich Bedienter werden). Seine freien Stunden widmete er seiner

Digitized by Google

Lieblingsbeschäftigung, der Musik, und suchte durch Fleiß und Anstrengung sich zu vervollkommnen. Zu seinem Hauptinstrument wählte er die Oboe, und war zu seiner Zeit der erste Oboist in Prag. Als er sich in seiner musikalischen Ausbildung stark genug fühlte, beschloß er seiner ihm wenig zusagenden und erniedrigenden Stellung im gräflichen Hause sich zu entziehen und durch die Kunst sein Auskommen zu suchen. In Begleitung eines Koches, der ebenfalls das Joch der despotischen Behandlung abschütteln wollte, entwich er daher heimlich. Beide hatten schon eine Strecke Wegs zurückgelegt, als sie sich plötzlich von bewaffneten Männern umringt sahen, wovon der Eine ihnen einen Verhaftsbefehl von der Gräfin vorlas. Sie wurden zurückgeführt und in's Gefängniß gebracht. Als Strafe für seine Entweichung wollte die Gräfin dem F. die Zähne ausbrechen lassen, damit er nicht mehr blasen könne; dieses Vorhaben wurde aber durch den Verwalter der Gefängnisse, welcher F. seiner musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten wegen lieb gewonnen hatte, vereitelt. Der menschenfreundliche Mann machte nämlich den ganzen Vorfall in Prag bekannt, mehrere hohe Herrschaften, bei denen F. durch seine musikalischen Produktionen sich ebenfalls beliebt gemacht hatte, verwandten sich für ihn und die Gräfin erhielt von Wien aus ein kaiserliches Schreiben, worin ihr anbefohlen wurde, den F. freizulassen und ihm keine Hindernisse in den Weg zu legen, wenn er als Künstler sein Glück auswärts suchen wolle. Nach seiner Befreiung war sein erster Ausflug nach Wallerstein, wo er bei der fürstl. Hofmusik engagirt wurde. Im J. 1777 reiste er nach München, producirte sich auf der Oboe in einem Hofconcert und fand solchen Beifall beim Churfürsten Max Josef, daß dieser ihn als ersten Oboisten in seiner Kapelle anstellte. Nachdem er ein Jahr in München geblieben und sich auch dort verheirathet hatte, ging er nach Salzburg, wohin er sich schon lange wünschte, weil er wußte, daß die Fürstbischöfliche Kapelle ausgezeichnete Künstler besaß, wie z. B. den alten Mozart mit seinem Sohne Wolfgang, Michael Haydn u. A. m. Im J. 1786 reiste er nach Wien, wo ihn Mozart auf das Freundschaftlichste empfing, ihm durch seinen Einfluß zu einem Concerte behülflich war und ihn in viele vornehme Häuser einführte. Hier erntete er vorzugsweise Beifall durch sein Spiel auf der Viola da gamba, einem Instrument, das damals wenig mehr bekannt war und auf das er in Salzburg durch einen Domherrn kam. Da er stets viel Verlangen trug, die Welt zu sehen, so kam ihm das Anerbieten des russischen Grafen Besborodko, mit diesem nach Petersburg zu gehen, sehr gelegen. Sie schlossen Beide einen Contrakt ab und F. trat bei dem Grafen als Kapellmeister in Dienste. Nach Verlauf seiner Contraktzeit engagirte ihn der Graf Orloff, dessen Dienste er aber schon nach einem Jahre verließ, weil seine Frau, der es in Rußland nicht gefiel, ein sehnsüchtiges Verlangen trug, nach Deutschland zurückzukehren. Er opferte ihr eine Anstellung in der kaiserlichen Kapelle, die in naher Aussicht stand und begab sich wieder nach Deutschland, auf der Reise in allen größeren Städten besuchte Concerte gebend. 1792 kam er denn auch in Donaueschingen an und wurde daselbst als Violoncellist mit dem Charakter eines Fürstlich Fürstenbergischen Kammermusikus angestellt. Nachdem er 24 Jahre lang sein Amt treu und eifrig verwaltet hatte, starb er im J. 1816. – An Compositionen hinterließ F. Sinfonien, Concerte für verschiedene Instrumente, Quartetten, Trio's, Duetten

u. s. w.; im J. 1804 hat er auch eine Messe componirt, die er seinem Fürsten zum Geburtstage dedicirte.

Fidicen, (von Fides oder Fidis, die Saite, das Saiteninstrument) nannten die Römer einen Lauten- oder Cytherspieler, überhaupt Einen, der auf einem Saiteninstrument spielte. Das Femininum ist Fidicina — eine Cyther- oder Lautenspielerin.

Fiebich, Anton Friedrich, Schüler und Schwiegersohn des berühmten böhmischen Organisten Seegert, war ein vortrefflicher Trompeten- und Paukenvirtuos. Länger als 20 Jahre war er an der Metropolitankirche und im Theaterorchester zu Prag als erster Trompeter angestellt; gestorben ist er in genannter Stadt am 16. November des Jahres 1800 und hat mehrere Messen und andere Kirchenstücke im Manuscript hinterlassen. In den letzten Jahren seines Lebens beschäftigte er sich mit der Verbesserung der Pauken und soll auch eine neue Art sie zu stimmen erfunden haben, worüber uns jedoch nichts Näheres bekannt geworden ist.

Fiebig, Johann Christoph, geb. in Böhmen und gest. als Chordirektor und Schulrector zu Aussig an der Elbe den 28. Mai 1724 in noch nicht vorgerücktem Alter. Er hat mehrere Messen, Litaneyen und ein Salve regina hinterlassen.

Fiebiger, Ignaz, ein böhmischer Componist aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., hat u. A. ein Oratorium „Der verlorene Sohn" geschrieben, das in Prag im J. 1794 aufgeführt wurde.

Fiedel hieß vor Alters gemeinhin die Violine, und der Spieler derselben ein Fiedler, besonders zu den Zeiten der Meistersänger. Jetzt gebraucht man beide Ausdrücke nur noch, um eine schlechte Violine, einen gemeinen und schlechten Violinspieler zu bezeichnen.

Fiedler, Restitutus, ein Minoritenmönch und im J. 1760 Organist seines Klosters zu Leitmeritz in Böhmen, war ein Schüler des verdienten Bohuslav Czernohorsky und hat gute Orgelsachen in Manuscript hinterlassen.

Field, John, der berühmte Klavierspieler, geb. im J. 1782 zu Dublin, wo sein Vater am Theaterorchester als Violinist angestellt war. Den ersten Klavierunterricht hatte er bei seinem Großvater, der Organist war, und als in Folge einer Anstellung, die sein Vater an einem londoner Theaterorchester erhielt, die ganze Field'sche Familie nach genannter Stadt übersiedelte, erhielt John bei Clementi Unterricht. Durch seinen unermüdlichen Fleiß und Eifer arbeitete er sich bald bis zum Lieblingsschüler des genannten Meisters empor und dieser nahm ihn auch mit nach Paris, wo er zuerst der Oeffentlichkeit gegenüber Proben seines Talentes ablegte. Als Clementi im J. 1802 seine große Kunstreise durch Frankreich und Deutschland nach Rußland antrat, wurde Field wieder sein Begleiter; in Paris, wo dieser sich wieder hören ließ, machte sein Spiel jetzt noch großeres Aufsehen, und namentlich bewunderte man die Art und Weise, wie er Bach'sche Fugen spielte. In Wien, wo F. nicht mindere Bewunderung erntete, wollte ihn Clementi zurücklassen, damit er bei Albrechtsberger den Contrapunkt studire; als aber der Tag der Abreise Clementi's herankam, beschwor F. den Meister mit Thränen, ihn weiter mit sich zu nehmen. Das geschah denn auch und Beide kamen in Petersburg an. Hier verlebte F. anfangs freudenlose Tage. Clementi, der sehr geizig war, gönnte sich und noch weniger seinem Zögling keine Zerstreuung;

den ganzen Tag gab er Klavierstunden und während dieser Zeit, sowie auch Abends, wenn er gegen schweres Geld in den Gesellschaften der vornehmen Russen spielte, mußte F. zu Hause bleiben und üben. Man erzählt sogar, daß Clementi seinem Schüler mitten im Petersburger Winter es an der nöthigen warmen Kleidung fehlen ließ und daß F. sich seine äußerst einfachen Lebensmittel selber aus einer Bude habe holen müssen. Erst als Clementi's Abreise herannahete und seine Zöglinge nach einem Lehrer fragten, der einigermaßen seine Stelle vertreten könne, fing er an, F. in Familien einzuführen und überhaupt ihn bekannt zu machen, was er immer unterlassen hatte, aus Furcht, daß es ihm (Clementi) Schaden bringen könnte. Nun, nachdem Clementi abgereist war, fing eine glückliche Periode für F. an; man riß sich um seinen Unterricht, der ihm, wie Clementi, mit 25 Rubel per Stunde bezahlt wurde, man wollte nur ihn hören, besonders nachdem er im J. 1804 sein erstes öffentliches Concert gegeben hatte, und dazu gefielen sein Wesen und seine Persönlichkeit sowohl den Männern als den Frauen, und den letzteren besonders. In den ersten Jahren seines Ruhmes machte er eine Reise nach Mitau und Riga, wo er sich länger aufhielt und außerordentlichen Beifall hatte. Auf vielfache Aufforderungen ging er auch im J. 1812 nach Moskau und das ungeheure Aufsehen, das er hier machte, veranlaßte ihn zuerst, sich für einen längeren Aufenthalt einzurichten. Doch gab er bald — aus welchen Gründen wissen wir nicht — die Idee des längeren Bleibens in Moskau auf und kehrte wieder nach Petersburg zurück, wo er sich bald darauf mit einer Französin verheirathete. Diese Ehe war nicht glücklich; Uneinigkeiten und Zerwürfnisse stellten sich nach und nach durch F's. ungeordnetes Leben und Treiben ein, und endlich trennten sich die Gatten. Im J. 1820 verließ F. Petersburg und machte sich in Moskau ansässig. Sein erstes Concert gleich brachte ihm 6000 Rubel ein und der Zudrang zu seinen Lectionen war ein ungemeiner. So hätte er sich in kurzer Zeit ein ansehnliches Vermögen erwerben können; aber leider verstand er gar nicht hauszuhalten und seine bedeutenden Einnahmen wurden durch seine Unsolidität und durch die Unmäßigkeit im Lebensgenuß, die nach und nach immer zugenommen hatte, ihm immer zu Wasser. Zu einer Reise in's Ausland war er immer nicht zu bewegen gewesen und erst im J. 1831 brachten ihn seine Freunde dahin, daß er sich nach England begab. Hier sah er seine Mutter wieder und lebte einige Monate glücklich mit ihr, bis er sie eines Morgens vom Schlage getroffen, todt in ihrem Bette fand. Darauf schiffte er nach Frankreich über und gab in Paris Concerte, wollte aber nicht mehr in dem Grade gefallen wie früher, was wahrscheinlich in der Veränderung des Geschmacks und in F's. damaligem Gesundheitszustande lag, welcher ihm nicht erlaubte, die ganze Kraft und Schönheit seines Vortrags so ungestört und frei wie ehedem zu entfalten. Von Paris aus begab er sich nach dem Süden Frankreich's und nach der Schweiz, überall Bewunderung erntend und gute Concerte machend. Im J. 1834 endlich sehen wir ihn in Italien, wo er namentlich von Mailand aus ehrenvoll erwähnt wurde, sich aber auch durch den übermäßigen Genuß der starken italienischen Weine seine ohnehin geschwächte Gesundheit so ruinirte, daß er in Neapel z. B. 9 Monate im Hospital zubringen mußte und nur ein einziges Concert geben konnte. In seiner traurigen Lage nahm sich eine russische Familie seiner an und mit ihr reiste er auch nach Moskau zurück. Man hatte seiner dort nicht vergessen und empfing ihn mit der alten Liebe;

sein erstes kurz nach seiner Ankunft gegebenes Concert war überfüllt und Schüler strömten ihm wieder von allen Seiten zu. Doch war ihm nur noch eine kurze Frist beschieden; im J. 1836 befiel ihn ein schlimmer Husten und es stellte sich der Brand im Unterleibe ein, der auch am 11. Januar 1837 seinen Tod herbeiführte. — F's. Spiel wird von Allen, die es gehört haben, als wunderreizend geschildert; er soll dem Pianoforte einen Ton von solcher Schönheit zu entlocken verstanden haben, wie Keiner, und die Ausbildung seiner Finger soll eine musterhafte gewesen sein, so daß er alle Passagen mit einer erstaunlichen Sauberkeit und Klarheit hören ließ. Dabei verachtete er alles Prunken, Prahlen und Kokettiren im Vortrag, und war dieser immer schlicht und einfach, aber doch von einem unwiderstehlichen, zu Herzen sprechenden Reiz. — Als Componist fehlte F. die Gründlichkeit der Ausbildung, was man namentlich in seinen größeren Sachen, den Concerten und Sonaten, sieht; es ist wohl manches Reizende an Motiven darin, aber die Verarbeitung will ihm gar nicht gelingen und es sieht Alles aneinandergeflickt aus. Seine kleineren Sachen, und vor Allem die Notturnen, sind viel besser in der Faktur, weil er hier nicht durch eine große Form genirt ist und nicht viel zu combiniren und zu arbeiten braucht. Es geht ihm in dieser Beziehung wie Chopin; mit dem er überhaupt auch eine gewisse weiche Schwärmerei und etwas Träumerisches in der Empfindung gemein hat. Vielleicht haben wir nicht Unrecht, wenn wir behaupten, daß Chopin in der Behandlung mancher Passagen auf F. weitergebauet und namentlich in seinen graziösen Verzierungen in F. sein Vorbild gesehen hat. — Die hauptsächlichsten Compositionen F's. bestehen in 7 Concerten, 4 Sonaten, 16 Nocturnen, einer Polonaise in Form eines Rondo's, einem Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncello, vierhändigen Variationen über ein russisches Lied, einem vierhändigen Walzer, Variationen über englische und russische Lieder, einigen Fantasien, Rondo's und Exercicen. — Ein Sohn F's. lebte anfangs der vierziger Jahre in Petersburg als Theatersänger (Tenorist), nannte sich aber nicht nach seinem Vater, sondern zuerst nach seiner Mutter — Charpentier — und dann Leonoff.

Fienus, im Flamländischen Fyens, Jean, bekannter unter dem Namen Jean de Turnhout (so nannte er sich nämlich nach seinem Geburtsorte, einer Stadt in Brabant), war in Antwerpen bis zum J. 1584 Arzt und zog sich dann, als diese Stadt von Herzog Alba belagert wurde, nach Dordrecht zurück, wo er den 2. August 1585 starb. Er war ein geschickter Tonkünstler und es werden ihm mehrere Sammlungen Madrigalen zu 6 und Cantiones sacrae zu 5, 6 und 8 Stimmen zugeschrieben, welche in den Jahren 1559, 1580, 1589 und 1600 zu Douai im Druck erschienen. Einige behaupten jedoch, daß diese Sachen einem andern Jean de Turnhout angehören, welcher F's. Verwandter und Zeitgenosse war. — F. hatte einen ältern Bruder, der Kapellmeister des Königs von Spanien war und im J. 1594 starb. Wahrscheinlich ist es jener Gérard de Turnhout, welcher zu Löwen im J. 1565 zwei Bücher dreistimmiger Gesänge hat im Druck erscheinen lassen.

Fièro, (ital. Adjectivum) und fieramente (Adverb.) ist in der Musik die Bezeichnung für einen wilden heftigen, ungestümen Vortrag.

Fiesco, Giulio, ein Lautenspieler und Componist, wurde im J. 1519 zu Ferrara geboren und war in Diensten der Herzöge Herkules II. und Alphons II. von Este.

Digitized by Google

Gestorben ist er im J. 1586. In den Jahren 1554 bis 1563 sind von ihm zu Venedig mehrere Sammlungen 4-, 5- und 6stimmiger Madrigalen, zwei „Dialoghi" zu 7 und zwei zu 8 Stimmen, und „Musica nova a cinque voci" erschienen.

Figulus, Wolfgang, dessen wahrer Name eigentlich Töpfer ist, wurde zu Naumburg geboren, folgte im J. 1551 dem Michael Voigt als Cantor an der fürstlichen Landschule zu Meißen und lebte daselbst noch im J. 1588. Wahrscheinlich ist er noch innerhalb des 16. Jahrhunderts gestorben, denn schon 1605 hat sein Schwiegersohn, Magister Birck, die Herausgabe eines seiner Werke, der „Hymni sacri et scholastici cum melodiis et numeris musicis" (Leipzig) besorgt. Außerdem hat man noch von F. „Cantiones sacrae 4, 5, 6 et 8 vocum", 1575, ein didaktisches Werkchen „Elementa musica", Leipzig 1555, und in den „Vetera et nova carmina sacra et selecta de Natali Christi, 4 vocum a diversis composita", 1575, findet man mehrere Stücke von F.

Figuren nennt man in der Musik diejenigen Notengruppen, welche entstehen, wenn entweder eine melodische Hauptnote in kleinere Theile zerlegt wird und man diese Theile in einem bestimmten Metrum angiebt, oder wenn mit einer Hauptnote auf einer und derselben harmonischen Grundlage Neben- und Wechselnoten vereinigt werden. Erstere Art kann man rhythmische und die zweite melodische Figuren nennen. Die Vereinigung beider Arten giebt die Figurirung oder Figuration im Großen und Ganzen, welche sowohl bloß in einer melodieführenden Hauptstimme, als auch in der begleitenden und Baßstimme vorkommen kann. Harmonische Figuren könnte man als dritte Art wohl diejenigen Gruppen nennen, welche aus der bloßen Brechung von Akkorden entstehen. — Gewisse aus dem gewöhnlichen rhythmischen Bau eines Tonstücks auffallend sich hervorhebende rhythmische und melodische Gruppen haben besondere Namen erhalten, z. B. die Triolen, Quintolen, Decimolen u. s. w., die Syncopen, das Tremolo, der Triller, Doppelschlag, Vorschlag und deren Abarten, welche alle man auch mit dem Ausdruck Figuren benennt. Endlich wird auch Figur in einem rhetorischen Sinne gebraucht und man versteht darunter gewisse Formen des Ausdrucks, als z. B. die Gradation, die Wiederholung, die Parenthese, — welche alle in der Musik ebenso wie in der Redekunst ihre Anwendung finden können.

Figural-Gesang, lat. Cantus figuralis, ital. Canto figurato, franz. Chant figuré, (spr. Schang figüreh). Als Hucbald im 10. und Guido von Arezzo im 11. Jahrhundert mit ihrer allerdings noch rohen Diaphonie wenigstens einen unbeholfenen Anfang im Zusammenklange mehrerer Stimmen mit anderen Intervallen als der bloßen Oktave in Anregung gebracht hatten, entwickelte sich nach und nach ein schwacher Anklang einer Art des Contrapunktes, oder wenigstens jener Discantus, wo die Sänger über eine gegebene Melodie eine andere verziertere nach freier Willkür baueten, wozu natürlich Töne von verschiedenem Zeitwerthe gehörten. Das gab Veranlassung zur Entwickelung der Gesetze der musikalischen Mensur oder des Mensuralgesanges, der vom eigentlichen „taktischen Gesange" noch längere Zeit verschieden genug war. Man maß die Tonzeichen ohne genauen Takt nach ihrer Figur durch fortgesetztes Zählen, dem die Brevis als Tempus zum Grunde gelegt wurde. Vom zwölften Jahrhundert an, dem für die Geschichte der Musik bis jetzt noch eben so dunkeln, als

wichtigen, bildete sich im Laufe der Zeit die Musica mensurabilis bis in das 15. Jahrhundert zu einer scharfsinnigen, für die Ausübung der Tonkunst schwerfälligen Theorie aus, bis endlich das Taktische gefunden wurde (s. Takt). Dieser wichtige Mensuralgesang (s. d.) wurde auch Figuralgesang genannt von den verschiedenen Figuren der Noten und ihrer untergeordneten verschiedenen Zeitgeltung. Man setzte diesen Figuralgesang dem Cantus planus entgegen, wie er vorzüglich in der römischen Liturgie gepflegt wurde. Der erste bekannte Förderer und tüchtige Ausbilder dieses im zwölften Jahrhundert entstandenen Mensuralgesanges, welcher mit dem Figuralgesange genau zusammen hängt, war Franco von Cöln (s. d.). Aus dieses Mannes und seiner Nachfolger Schriften ergiebt sich, daß die dem Zeitwerthe nach verschiedenen Notengestalten Figuren genannt wurden, die nach und nach sich vermannichfaltigten, so daß man endlich nur Tonbewegungen schnellerer Art darunter verstand, mochten sie nun vom Tonsetzer selbst oder vom ausübenden Sänger gegeben worden sein. Gegen den Cantus planus war es also ein vielfach verzierter Gesang. Der Begriff wurde von jetzt an bald enger, bald weiter genommen, so daß unter Figuren zuweilen auch vorzüglich die Manieren des Gesanges und des Instrumentenspiels verstanden wurden, die gleich anfangs zum Figuralgesange des Discantus gehört hatten. Es galt die Regel: alle Verbrämungen und Figuren sollen mit großer Behutsamkeit angewendet werden. Man wollte sie um der Lieblichkeit und Deutlichkeit des Gesanges willen nur mäßig angebracht wissen. Durch den zur gegebenen Melodie hinzugefügten, die Melodie ausschmückenden Discantus war natürlich zugleich etwas Harmonisches, gut oder schlecht, gegeben worden. Auch dieses harmonische Element hatte der Mensuralgesang beachtet und es weiter gefördert, so daß die wachsende Harmonie in unserm Sinne die früheren rohen Versuche weit überflügelte. Man rechnete daher das Harmonische als etwas Nothwendiges zum Figural-Gesange. In welcher Art und nach welchen Gesetzen, sobald sie genau angegeben werden sollen, dieser harmonische Figural-Gesang eingerichtet gewesen sein mag, gehört noch immer unter die unerörterten Gegenstände der Fortbildung musikalischer Kunst. Eine Art Harmonie im neuern Sinne, mochte sie nun vom Sänger extemporirt oder vom Tonsetzer bestimmt worden sein, gehörte nothwendig zum Figural-Gesange. Als daher das Wort Contrapunkt (s. d.) allgemeiner geworden war, sprach man auch von einem figurirten Contrapunkt, was oft genug nichts Anderes, als einen mehrstimmigen Satz bezeichnete, im Gegensatz zu dem einstimmigen Cantus planus. So finden wir es in den erklärenden Beispielen Glarean's in seinem Dodecachordon und in andern. In diesem Sinne gehörte jeder mehrstimmige Gesang unter das Figurale, wenn auch alle Stimmen Noten von einer Zeitgeltung hatten. Davon wiesen Andere ab, und forderten schlechthin für den Figural-Gesang Noten verschiedenartiger Geltung in den verschiedenen Stimmen. Dieser Begriff herrschte vereint mit dem ersten bis in das erste Viertel des 17. Jahrh. Daß aber der zweite Begriff die Oberhand behielt und daß sich die Figuren selbst immer mehr vermannichfaltigten und die Musik seit dem Herrschen des Taktischen immer ausgeschmückter wurde, ist nicht minder bekannt, als was man unter figurirten Chorälen, figurirten Chören, figurirter Begleitung und figurirter Schreibart überhaupt versteht, worüber wir also keine Worte zu machen benöthigt sind, noch dazu, da es sich aus dem oben Gesagten hinlänglich ergiebt.

Digitized by Google

Filer un son, (spr. Fileh öng ßong), eine französische Redensart, welche wörtlich „einen Ton ausspinnen" bedeutet; daher versteht man darunter das Anschwellen und Abnehmen eines ausgehaltenen Tones.

Filippini, Stefano, mit dem Beinamen „l'Argentina", ein Augustinermönch, war Kapellmeister an San Giovanni Evangelista in Rimini in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Er hat viel für die Kirche geschrieben und davon ist gedruckt: „Salmi concertati a tre voci con due violini", Bologna 1685. — Sollte vielleicht Argentini (s. d.), der ebenfalls mit Vornamen Stefano heißt, mit F. eine und dieselbe Person sein?

Filipuci, (spr. — putschi), Agostino, Kapellmeister an San Giovanni del Monte und Organist an der Kirche della Madonna in Galiera zu Bologna um die Mitte des 17. Jahrh., hat 1665 in genannter Stadt ein Werk „Messa e Salmi per un vespro a cinque voci, con 2 Violini e ripieni" in den Druck gegeben.

Filpen nennen die Orgelbauer das fehlerhafte Ueberschlagen, Ueberblasen des Tones einer Pfeife; dies kann entstehen 1) wenn der Kern der Pfeife zu hoch liegt, 2) wenn der Wind gegen die Höhe des Aufschnittes zu stark und 3) wenn das Oberlabium verbogen ist.

Filtz, Anton, ein in der Mitte des vorigen Jahrhunderts beliebter Violoncellist und Instrumental-Componist, starb 1768 zu Mannheim als erster Violoncellist der Churfürstlichen Kapelle, noch nicht volle 36 Jahre alt. Der Sage nach soll er sich durch häufiges Essen von Spinnen, von denen er versicherte, daß sie wie Erdbeeren schmeckten, seinen Tod zugezogen haben. Gedruckt sind von ihm 6 Sinfonien, 6 Trio's für Klavier, Violine und Violoncello und 6 dergleichen für Violine, Viola und Violoncello. Im Manuscript hat er Concerte für die gangbarsten Instrumente hinterlassen.

Fin, (spr. Feng), s. Fine.

Final-Kadenz, s. Kadenz und Schlußkadenz.

Final-Clausel, im weiteren Sinne des Wortes dasselbe, was Tonschluß (s. d.); in engerer Bedeutung wird das Wort auch für Coda (s. d.) gebraucht.

Finale ist in seiner Hauptbedeutung der letzte Satz eines größeren Instrumentalstückes, einer Sonate, eines Quartetts, einer Sinfonie u. s. w., oder das Schlußstück eines Opernaktes. In letzterer Beziehung besteht das Finale gemeiniglich aus mehreren vielstimmigen Sätzen von verschiedenem Charakter, bei denen die Handlung fortrückt, zu irgend einer Katastrophe drängt, und also nicht, wie z. B. bei den Arien, durch eine breite Darlegung der individuellen Empfindung aufgehalten wird. Zur Geschichte der Opern-Finales sei hier bemerkt, daß früher die Opera seria gar keine Finales im jetzt üblichen Sinne hatte und daß zuerst Logroscino (1750) in der Opera buffa den Versuch machte, den lyrischen Scenen durch die verschiedenartige dramatische Behandlung der Stimmen Interesse zu verleihen; Piccini jedoch führte erst in seiner „Cecchina" die eigentlich vielstimmigen Musikstücke als Aktschlüsse ein und gab ihnen eine solche Bedeutung, daß endlich das Finale als Schluß eines Aktes zur Nothwendigkeit wurde. — Noch ist zu erwähnen, daß das Wort Finale von den Italienern auch als Name der Schlußnote, der letzten Noten eines Tonstückes, und von den Franzosen, da diese Schlußnote meistens die Tonica (Grundton) ist, auch zur Be-

Digitized by Google

zeichnung derselben gebraucht wird. Endlich auch dient den Italienern das Wort Finale als Bezeichnung des starken, senkrechten Linienpaares, mit welchem der Schluß eines Musikstückes bemerkt wird.

Finalis, s. Accentus ecclesiastici.

Finalzeichen, s. Schlußzeichen.

Finatti, Giovanni Pietro, ein italienischer Componist aus der Mitte des 17. Jahrh., hat eine Sammlung Messen, Motetten und Litaneyen und 4 Antiphonien für 4 Stimmen und Instrumente herausgegeben.

Finazzi, Filippo, ein Castrat (Sopranist) und Componist, geb. zu Bergamo im J. 1710, sang im J. 1728 bei der Operngesellschaft in Breslau, ging dann in die Dienste des Herzogs von Modena und kam um 1737 wieder nach Deutschland zurück. Das Vermögen, das er sich erworben hatte, setzte ihn in den Stand, sich in der Nähe von Hamburg ein Landgut zu kaufen und hier verbrachte er denn den Rest seines Lebens, von seiner Umgebung seiner Redlichkeit und seiner Talente wegen hochgeachtet. Vertrauten Umgang pflegte er besonders mit dem dänischen Geheimrath Baron von Ahlefeld und dem Dichter Hagedorn, und auf deren Anregung besonders entstanden viele seiner Compositionen. Im J. 1758 hatte er das Unglück, beide Beine zu brechen; die Wittwe eines Schmieds ward seine treue und sorgsame Pflegerin in diesem hülflosen Zustande und aus Dankbarkeit heirathete er sie nach seiner Genesung, ihr zugleich sein ganzes Vermögen testamentarisch verschreibend. Gestorben ist er am 21. April 1776. Gedruckt sind von ihm 6 vierstimmige Sinfonien (Hamburg 1754) und in Manuscript hat er die Oper „Temistocle", das Intermezzo „la pace campestre", eine Cantate und Gesänge hinterlassen.

Finck, Heinrich, lebte in der zweiten Hälfte des 15. und der ersten des 16. Jahrh. und war Kapellmeister der Könige von Polen, Johann Albrecht's (1492) und Alexander's (1501 bis 1506). In Salblinger's Concentus (Augsburg 1545) befindet sich Einiges von seiner Composition und ein vierstimmiges „Veni redemptor gentium" steht in „Sacrorum Hymnorum liber primus, centum et triginta quatuor hymnos continens" etc., Wittenberg 1542. Außerdem bewahrt die Zwickauer Bibliothek eine Sammlung von 55 Liedern für eine Singstimme, die meisten von F. componirt unter dem Titel: „Schöne auserlesene Lieder des hochberümpten Heinrici Finckens, sammt andern newen Liedern von den Fürnehmsten dieser Kunst gesetzt, lustig zu singen und auff die Instrument dienlich", (um 1550 gedruckt).

Finck, Herrmann, der Neffe des Vorigen, wurde unter dem polnischen Könige Sigismund I., auch August I. genannt, als Kapellmeister angestellt, lebte aber gegen 1557 wieder in Wittenberg. In dieser Stadt erschien auch im J. 1556 ein Werk von ihm: „Practica musica, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, judicium de tonis ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens", von dem die Pariser Bibliothek ein Exemplar besitzt. Lange Zeit wurde F. auch die Choral-Melodie „Was Gott will, das g'scheh' allezeit" zugeschrieben; neuere Forschungen aber haben dargethan, daß diese Melodie von ihm nur auf deutschen Boden verpflanzt worden ist und ursprünglich dem alten französischen Liede „Il me suffit de tous mes maux" zugehörte.

Fine (ital.), oder Fin (franz. [spr. feng]), das Ende, der Schluß. Man setzt dieses

Digitized by Google

Wort gewöhnlich zu Ende eines Tonstückes, um damit den völligen Schluß desselben zu bezeichnen. Nothwendig ist das Fine aber besonders beim Da Capo oder Dal Segno (s. d.), wo der Schluß nicht mit dem figürlichen Ausgange der Notenstimme zusammentrifft, sondern in Mitten einer solchen Stimme statthat.

Finé, Oronce, geb. zu Briançon im J. 1494, kam sehr jung nach Paris und machte daselbst seine Studien auf dem Collège de Navarre. Franz I. ernannte ihn zum Professor der Mathematik am Collège royal und er hatte diese Stelle bis zu seinem Tode, der den 6. Oktober 1555 erfolgte, inne. In seinen beiden Werken: „Protomathesis, seu opera mathematica", Paris 1532. und „De Rebus mathematicis hactenus desideratis libri IV.", Paris 1556, handelt er auch von der Musik.

Finetti, Giacomo, ein Franziskanermönch, zu Ancona geb., war im J. 1611 Kapellmeister in seiner Vaterstadt und ging dann in gleicher Eigenschaft nach Venedig an die Markus-Kirche. Man hat von ihm u. A. „Psalmi Vespertini 8 vocum" Venedig 1611 und „Concerti a quattro voci", Venedig 1615.

Fingal, Fin Mac Coul oder Fionghal, ein Held der gaelischen Nationalsage und zugleich Sänger, lebte im 3. Jahrh. nach Chr. und war Fürst von Morven (Morbheim) in Schottland. Er soll seinen Sitz zu Selma gehabt, sich besonders in den Kämpfen gegen die Römer ausgezeichnet und auch Seefahrten nach Schweden, den Orkneys und Irland unternommen haben. Sein Sohn war der berühmte Barde Ossian, auf den er seine Sangeskunst vererbte, und der ihn auch besonders in seinen epischen Gedichten „Fingal" und „Temora" verherrlicht hat.

Finger, Gottfried, in der zweiten Hälfte des 27. Jahrh. zu Ollmütz in Mähren geb., ging 1685 nach England und wurde als Kapellmeister Jacob's II. angestellt. Nachdem er in London die Oper „the Judgement of Paris", mehrere andere einzelne Stücke für's Theater und Instrumentalsachen geschrieben hatte, kehrte er um's J. 1700 wieder nach Deutschland zurück und hielt sich als Churpfälzischer Kammermusikus eine Zeitlang in Breslau auf. 1706 wurde er nach Berlin berufen und componirte dort zur Feier der im December dieses Jahres vollzogenen Vermählung des damaligen Kronprinzen von Preußen, nachherigen Königs Friedrich Wilhelm I. die Opern: „Sieg der Schönheit über die Helden" und „Roxane". 1717 wurde er Fürstl. Anhaltischer Kapellmeister und in der letzten Zeit seines Lebens auch noch Churpfälzischer Kammerrath. Das Jahr seines Todes weiß man nicht. Er genoß seiner Zeit den Ruf eines ausgezeichneten Componisten und Klaviervirtuosen und man hat von ihm Sonaten für Klavier, Solo's für Flöte und für Violine, Quartetten für 3 Violinen und Viola und für 3 Violinen und Baß, Sonaten für Violine und für Flöte, die meist bei Roger in Amsterdam und in London gestochen sind.

Fingersetzung, s. Applicatur.

Fini, Michele, ein Operncomponist, zu Neapel in den ersten Jahren des 18. Jahrh. geb., schrieb in den Jahren 1731 und 1732 zu Venedig die Intermezzi „Perricca e Varrone" und „I Dei birbi". Auch eine große Oper „Gli Sponsali d'Enea" hat er componirt.

Fink, Gottfried Wilhelm, musikalischer und theologischer Schriftsteller, auch Componist und Dichter, wurde am 7. März 1783 in dem weimarischen Städtchen

Digitized by Google

Sulza an der Ilm geboren. Nachdem sein Vater durch mancherlei Unglücksfälle um sein Vermögen gekommen und darüber aus Gram gestorben war, nahm die Großmutter den siebenjährigen Knaben mit seinen beiden Brüdern und seiner Mutter in ihr Haus. Diese beiden Frauen, unermüdlich thätig, auf Ehrlichkeit und Tüchtigkeit streng haltend, zogen die Knaben trotz der theuren Zeiten und ohne Hülfe Anderer zu allem Guten glücklich auf. Von unserm Fink hatten sie das Meiste gehofft, und eben er schien Nichts lernen zu wollen, so daß ihn der Lehrer geradezu für dumm erklärte. Aber bald erwachte die Lernlust mächtig in ihm, er holte das Versäumte schnell nach und ging dann mit Riesenschritten vorwärts. Bald wurde er vom Cantor Greßler im Klavier- und Orgelspielen unterrichtet, und seine schöne Sopranstimme, verbunden mit einer großen Fertigkeit im Treffen, erwarben ihm in seinem 15. Jahre eine Concertistenstelle im Chor der lateinischen Stadtschule zu Naumburg. Dort war es der würdige Rector Fürstenhaupt, dem er in den Studien das Meiste zu verdanken hatte. Neigung zur Dichtkunst meldete sich früh bei ihm und mit der Poesie zugleich entwickelte sich die Liebe zur Composition. Den ersten Unterricht im reinen Satze schöpfte er aus Türck's Unterweisung und was er nicht verstand, suchte er sich durch Herumfragen deutlich zu machen. Daß allerhand Compositionsversuche nicht ausblieben, ist natürlich, und es wurden diese auch wohl aufgenommen. Im J. 1804 bezog er die Universität Leipzig und studirte bis 1809 Theologie, dabei immer mit Eifer Musik und Dichtkunst treibend. In diese Zeit und die nächstfolgenden Jahre fallen seine meisten Liedercompositionen, deren Texte größtentheils von ihm gedichtet waren und die ihm viele Freunde erwarben. Neben der Theologie beschäftigte er sich viel mit Philosophie und Geschichte und mit Forschungen über alte Musik. Seine erste musikalische Abhandlung „über Takt, Taktarten und ihr Charakteristisches" schrieb er auf Anregung August Apel's im J. 1808 und sie wurde auch in demselben Jahre in der Leipziger allg. mus. Zeitung gedruckt. Nun fing er auch an zu predigen und zwar mit vielem Beifall, und als im J. 1810 der reformirte Prediger Petiscus erkrankte, wurde er bis 1816 dessen Vikar. Inzwischen hatte er (1812) in Leipzig eine Erziehungsanstalt gegründet, welcher er bis 1827 vorstand, und 1814 sich verheirathete; seine Frau, Charlotte Nicolai, starb aber schon nach einem Jahre, nachdem sie ihm eine Tochter geboren, und darauf wurde ihre Schwester, Henriette Nicolai, im J. 1816 F's. Frau, mit der er noch 4 Kinder hatte, welche ihm aber Alle durch den Tod entrissen wurden. Am schmerzlichsten berührte ihn der Verlust seiner äußerst talentvollen Tochter Charlotte, welche eine vortreffliche Klavierspielerin war und im J. 1843 in der Blüthe ihrer Jahre starb. Im J. 1827 übernahm er die Redaction der Leipziger allgem. mus. Zeitung und führte sie bis zum Jahre 1841 gewissenhaft und ehrenvoll. Von 1842 an hielt er an der Leipziger Universität Vorlesungen über Musik und erwarb sich durch die Klarheit und geistige Tiefe, sowie durch die lebendige Frische seiner Vorträge gar viele Freunde. Die genannten Eigenschaften zeichnen auch seine musikalischen Schriften aus. — Am 10. August des Jahres 1846 fuhr er nach Halle, wo er sich im Kreise lieber Freunde so heiter, frisch und kräftig zeigte, wie man ihn lange nicht gesehen hatte. In der Nacht nach seiner Zurückkunft ward er plötzlich von der Krankheit befallen, die seinem Leben am 27. August des obengenannten Jahres ein Ende machte. Mit ihm ist ein Mensch von echter Bescheidenheit

Digitized by Google

und Anspruchlosigkeit, von liebevollstem Gemüth und edelster Gesinnung dahin gegangen, dessen Andenken Allen, die ihn kannten, theuer bleiben wird. — Wir haben nun noch ein Verzeichniß seiner Werke zu geben, insofern sie die musikalische Kunst angehen. Seit 1806 sind ungefähr folgende seiner Compositionen erschienen: Einige Sachen für Klavier und Violine; Lieder und Balladen in thüringischer Mundart; viele mehrstimmige Gesänge ernsten und komischen Inhalts, die Texte meist von ihm selbst; 4 Weinlieder; die älteren „häuslichen Andachten", welche 1810 in 3 Heften bei Kühnel erschienen; über 6 Hefte Volkslieder, in den Kriegsjahren 1813—15 mehrere Liederhefte, theils mit, theils ohne seinen Namen, zum Besten der verstümmelten preußischen Krieger; mehrere Hefte Lieder von Göthe und andern Dichtern; musikalischer Hausschatz der Deutschen, eine Sammlung von 1000 Liedern und Gesängen, 1843; 5 Terzetten für Sopran, Alt und Baß; die deutsche Liedertafel, eine Sammlung von 100 vierstimmigen Männergesängen. Manche von F's. Melodien leben fort im Munde des Volkes und das spricht wohl am besten für ihre Gemüthlichkeit und Eindringlichkeit. — Seine theoretischen und geschichtlichen Werke sind: Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgeschichte der Musik, Essen 1831; Musikalische Grammatik, Leipzig 1836; Wesen und Geschichte der Oper, Leipzig 1838; der neu-musikalische Lehrjammer, Leipzig 1842; System der musikalischen Harmonielehre, Leipzig 1842; der musikalische Hauslehrer, Pesth 1846. Außerdem sind seine vielen Artikel in der Leipziger allgem. mus. Zeitung, in Brockhaus' Conversations-Lexikon, in der Encyklopädie von Ersch und Gruber, im Schilling'schen Lexikon der Tonkunst anzuführen. Was er sonst noch als Schriftsteller und Dichter geleistet hat, gehört, als außerhalb der musikalischen Kunst liegend, nicht hierher. Schließlich wollen wir noch erwähnen, daß er von der Universität Leipzig zum Doctor der Philosophie, vom niederländischen Verein zur Beförderung der Tonkunst, von der Akademie der Künste in Berlin, von der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, vom Preßburger Kirchenmusik-Verein, vom Musik-Verein zu Mannheim u. s. w. zum Verdienst- und Ehren-Mitglied ernannt wurde, — Beweise, daß sein Streben auch in weitern Kreisen anerkannt worden ist.

Finke, Johann Georg, ein guter Orgelbauer in Saalfeld im ersten Viertel des 18. Jahrh. Gerber schreibt ihn Fincke. Sein berühmtestes Werk bauete er zu Gera für die Stadtkirche, und außerdem wird noch ein kleineres Werk von ihm erwähnt, das er im J. 1713 bauete; wo es sich aber befindet, vermögen wir nicht anzugeben.

Finold oder **Finnolt**, Andreas, geb. zu Neuhausen in Thüringen, war zu Anfang des 17. Jahrh. Schulmeister zu Schloß-Heldrungen und hat herausgegeben: „Magnificat Genethliacum, 8 vocum", Erfurt 1616; „Prodromus musicus oder 3 Magnificat zu 8 Stimmen", Erfurt 1620; die fröhliche Auferstehung Jesu Christi mit 1, 2, 3 und 4 Stimmen gesetzt, Erfurt 1621.

Fiocchi, (spr. Fiokki), Vincenzo, geb. zu Rom im J. 1767, machte seine musikalischen Studien in Neapel auf dem Conservatorium della Pietà de' Turchini unter Fenaroli, und ging, nachdem er in Italien 16 Opern geschrieben hatte, im J. 1802 nach Paris. Hier debütirte er mit dem „Valet des deux Maîtres", welche Oper aber keinen Erfolg hatte, und gab nachher Gesangs- und Compositions-

unterricht. 1807 gab er mit Choron zusammen die „Principes d'accompagnement des écoles d'Italié" heraus und 1808 erschienen von ihm zwei- und dreistimmige Ricercari mit Generalbaß. 1811 ließ er eine Oper „Sophocle" aufführen, welche nur einen succès d'estime erhielt, und seitdem hat er noch mehrere komische Opern geschrieben, die theils nicht reussirten und theils nicht aufgeführt wurden.

Fiocco, Pietro Antonio, geb. zu Venedig um die Mitte des 17. Jahrh., war zu Ende des genannten und zu Anfang des 18. Jahrh. Kapellmeister an der Kirche Notre-Dame-du-Sablon in Brüssel und hat in den Druck gegeben: „Sacri Concerti a una e più voci, con istromenti e senza", Antwerpen 1691, und „Missa e Motetti a 1, 2, 3, 4 e 5 voci, con 3, 4 e 5 stromenti", Amsterdam bei Roger. Viele andere Kirchenstücke in Manuscript von F's. Composition befinden sich noch zu Brüssel, Antwerpen und Gent.

Fiocco, Giuseppe Hettore, Sohn des Vorigen und geb. zu Brüssel, war um 1780 Kapellmeister an der Liebfrauenkirche zu Antwerpen und soll auch ein für seine Zeit sehr fertiger Klavierspieler gewesen sein. Man kennt von ihm ein Adagio und Allegro für Klavier, das in Augsburg erschien und „Motetti a 4 voci con 3 stromenti", Amsterdam 1730, welche letztere besonders geschätzt waren. Er lebte noch im J. 1752. — Von einem Domenico Fiocco befinden sich auf der Pariser Bibliothek eine Messe und Psalmen in Manuscript; die näheren Lebensumstände dieses Tonsetzers aber sind unbekannt.

Fioravanti, Valentino, berühmter ital. Componist, besonders von komischen Opern, geb. zu Rom im November 1768 (nach Andern schon 1764). Seine ersten musikalischen Studien machte er bei Jannaconi und wurde dann zu seiner weitern Ausbildung nach Neapel auf das Conservatorium della Pietà de' Turchini gethan. Die erste Oper, welche man als aufgeführt von ihm kennt, ist: „Con i matti il savio la perde, ovvero le Pazzie a vicenda" (Florenz 1791); jedoch datirt sein eigentlicher Ruf erst vom J. 1797, wo in Turin „Il furbo contro il furbo" gegeben wurde, welcher Oper bald „Il fabro Parigino" folgte. Die „Cantatrice villane" (Dorfsängerinnen) waren diejenige Oper, welche seinen Ruhm auch außerhalb Italiens verbreitete und auf allen europäischen Bühnen heimisch wurde. Nach Lissabon als Intendant der italienischen Oper berufen, componirte er dort Mehreres, u. A. „la Camilla" (Andere setzen diese Oper später, in's J. 1810); 1807 kehrte er aus Portugal zurück und ging nach Paris, wo seine „Virtuosi ambulanti" mit größtem Beifall aufgenommen wurden. Nach Neapel zurückgekehrt, wo ihn schon früher Ferdinand I. zum Ehrenbürger ernannt hatte, übergab er der Scene „I raggiri ciarlataneschi", welche trotz der Cabalen seiner Neider und Gegner vollkommen durchschlug. Nach einer längern Pause, die durch eine bedeutende Krankheit herbeigeführt worden war, schrieb er den „Raoul de Crequi" und „Gli amori di Domingio e d'Adelaide"; darauf sollte er nach Paris kommen und die Privatkapelle Napoleon's einrichten, lehnte aber, alten Grundsätzen getreu, diesen Antrag ab. Im J. 1816 ernannte ihn der Pabst zum Kapellmeister an St. Peter, worauf er sich längere Zeit weigerte, wieder weltliche Musik zu componiren, bis er endlich dem allgemeinen Drängen nachgab und für Neapel seine letzte Oper „il Ciabattino"

Digitized by Google

schrieb. Späterhin beschäftigte er sich ausschließlich mit der Kirchenmusik und lieferte eine große Menge von Messen, Offertorien und anderen Kirchenstücken, die vielen Beifall fanden und sehr fließend und eingänglich, aber weniger tief und originell sein sollen; gedruckt ist, so viel wir wissen, von ihnen Nichts. Hochbejahrt und vom Schlagfluß getroffen, war er längere Zeit schon schwach und hinfällig, und wollte im Sommer 1837 nach Neapel zurückkehren, von dessen gesunder Luft er neue Stärkung erwartete und wo er auch seine Tage beschließen wollte; allein in Capua angelangt, wurde er auf's Neue vom Schlage getroffen und starb dort am 16. Juni des genannten Jahres. — Seine komischen Opern zeichnen sich durch eine gesunde Laune und anmuthige Heiterkeit aus, und in besonders reichem Maße zeigen sich diese Eigenschaften in den „Cantatrice villane", die auch in Deutschland häufig gegeben wurden und unendliches Glück machten.

Fiore, Stefano Andrea, zu Mailand gegen Ende des 17. Jahrh. geb., war Kapellmeister in Turin, wo er eines glänzenden Rufes genoß und wo ihn Quantz im J. 1726 kennen lernte. Man kennt von ihm: „XII. Sonate da chiesa a due violini, violoncello e basso continuo"; die Oper „il pentimento generoso" und eine Cantate für eine Singstimme mit Klavierbegleitung: Tortorelle imprigionate" etc. — Ein Verwandter von ihm war vielleicht Angelo Maria F., der zu gleicher Zeit mit ihm in Turin lebte und nach Hawkin's Versicherung einer der geschicktesten Violoncellisten seiner Zeit war. Roger in Amsterdam hat 1701 von diesem Angelo Maria F. 16 Violoncell-Solos unter dem Titel: „Trattenimenti da Camera" gestochen.

Fiorillo, Ignazio, geb. zu Neapel den 11. Mai 1715, machte daselbst seine Studien unter Leo und Durante und schrieb für verschiedene italienische Bühnen Opern. 1752 wurde er als Kapellmeister nach Braunschweig berufen, wo er namentlich durch seine Musiken zu den berühmten Nicolini'schen Pantomimen Furore machte. (Einige wollen übrigens einem Violinvirtuosen Fiorelli die Compositionen dieser Pantomimen zuschreiben). 1762 ging F. als Kapellmeister nach Cassel, welche Stelle er bis 1780 inne hatte, worauf er wegen Altersschwäche pensionirt wurde und seine letzten Lebenstage auf dem Dorfe Fritzlar bei Cassel verbrachte. Hier starb er im Juni des Jahres 1787. Auf der Bibliothek zu Cassel befinden sich die Manuscripte von seinen für das Theater dieser Stadt geschriebenen Opern „Diana ed Endimione", „Artaserse", „Nitetti" und „Andromeda", und ferner von Messen, Psalmen, einem Requiem, 3 Te Deum, 2 Miserere und 2 Magnificat. Von seinen in Italien geschriebenen Opern sind zu nennen: „Demofoonte", „Mandane", „Artamene", „il Vincitor di se stesso". Endlich componirte er auch die Musik zu mehreren Balletten und viele einzelne Scenen für die damals berühmte Contr'altistin Morelli; in seinem Styl bekundet er sich als einen Nachahmer Hasse's.

Fiorillo, Federigo, der Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Braunschweig im J. 1753, legte sich zuerst auf das Studium der Mandoline, entsagte aber später diesem Instrumente und wandte sich der Violine zu, auf der er Ausgezeichnetes leistete. Im J. 1780 machte er eine Reise nach Polen und 1783 wurde er als Musikdirektor in Riga angestellt, welchen Posten er aber nur bis 1785 behielt und dann nach Paris ging, wo er sich hören ließ und mehrere seiner Compositionen veröffentlichte. Um

1788 verließ er Paris und ging nach London, wo er im J. 1794 zum letzten Male öffentlich auftrat. Von dieser Zeit an scheint er in größter Zurückgezogenheit in London gelebt zu haben, denn man hörte in der Kunstwelt gar nichts mehr von ihm und erst im J. 1823 sah man ihn wieder in Paris, aber als Kranken, der sich bei dem berühmten Chirurgen Dubois einer Operation unterzog. Bei dieser Gelegenheit erfreueten ihn mehrere alte Freunde durch die Aufführung einiger seiner Compositionen in einer Privatgesellschaft beim Musikalienhändler Sieber. Es scheint, daß er bald nach seiner Rückkehr nach London gestorben ist. — Von seinen vielen Compositionen — Concerte, Streich-Duo's, Trio's, Quartetten, Quintetten, Sonaten für Violine und Klavier und für Klavier allein, Quintetten für Blasinstrumente, concertirenden Sinfonien u. s. w. — hat sich im Angedenken der Menschen Nichts erhalten, als seine Etüden für Violine, welche auch in der That sehr schätzenswerth sind und von allen sich dem Violinspielen recht und ordentlich Widmenden studirt zu werden verdienen. Vor einigen Jahren ist eine neue, schön ausgestattete und vom Concertmeister David in Leipzig revidirte Ausgabe derselben bei Bartholf Senf in Leipzig erschienen.

Fiorini, Ippolito, um 1540 zu Ferrara geb., zeigte in früher Kindheit schon so viel Anlagen zur Musik und sang namentlich so wunderhübsch, daß man ihn l'Angioletto (das Engelchen) nannte. Nachgehends ward er ein sehr geschickter Componist und beim Herzog Alphons II. von Ferrara als Kapellmeister angestellt. Er hat mehrere Sammlungen Psalmen, Motetten, Messen und Madrigalen herausgegeben; auch findet man Arbeiten von ihm in der Sammlung: „Il Lauro verde, madrigali a 6 voci, composti da diversi eccellentissimi musici", Venedig 1586 und Antwerpen 1591.

Fiorito, (ital.), wörtlich: geblümt, daher in der Musik so viel wie verziert, figurirt.

Fiorituren, (abgeleitet von fiorito, s. vorher), nennt man die Verzierungen im Gesang; Einige brauchen auch wohl das Wort für Coloraturen, (s. d.).

Fioroni, Giovanni Andrea, geb. zu Pavia im J. 1704, machte seine musikalischen Studien zu Neapel und namentlich bei Leo, dessen Unterricht er 15 Jahre lang genossen haben soll. Nach Beendigung seiner Studien wurde er zuerst Kapellmeister zu Como, ging aber dann in gleicher Eigenschaft nach Mailand an den Dom. Seine Messen und Vespern für 8 reale Stimmen, sowie seine anderen Kirchensachen, die man im Archive der Mailänder Kathedrale aufbewahrt, zeugen von seiner großen Kunst. Gestorben ist er im J. 1779.

Fis, der durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhete Ton f, oder die siebente Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter unseres modernen Tonsystems.

Fischer, Anton, geb. zu Augsburg im J. 1782, erhielt musikalischen Unterricht von seinem ältern Bruder, welcher an der katholischen Kirche der genannten Stadt als Chorregent angestellt war. Nach Beendigung seiner Studien ging er gegen Ende des verflossenen Jahrh. nach Wien, wo es ihm zuerst kümmerlich genug ging und er eine Choristenstelle am Josephstädter Theater annehmen mußte. Im J. 1800 jedoch kam er in eine bessere Stellung und zwar an das Schikaneder'sche Theater, wo er untergeordnete Tenorpartieen sang; zugleich auch fing er an, mit Compositions-

Digitized by Google

versuchen hervorzutreten. Diese verschafften ihm die Stelle eines zweiten Kapellmeisters am genannten Theater, welches Amt er bis zu seinem schon im J. 1808 erfolgten Tode verwaltete. F. war ohne Zweifel mit vielem Talent begabt, es fehlte ihm aber alle Selbstständigkeit nnd Originalität und er war in dem Grade bloßer Copist Mozart's, Cherubini's, Mehül's u. s. w., daß man ihm oftmals wirkliche Plagiate vorwerfen konnte. Vielleicht kann man annehmen, daß er bei längerem Leben auch selbstständiger geworden wäre. — Man hat von ihm, außer einigen Gelegenheits-Cantaten, die Opern „Lunara, die Königin des Palmenhains", „die arme Familie", „die Entlarvten", „die Scheidewand", „die Verwandlungen", „das Hausgesinde", „Swetard's Zauberthal", das Singspiel auf dem Dache", „die Festung an der Elbe", „das Milchmädchen von Percy", „Theseus und Ariadne"; ferner modernisirte er die Gretry'schen Opern „der Blaubart" und „die beiden Geizigen" und componirte die Musik zu einer Pantomime „der wohlthätige Genius".

Fischer, Christian Friedrich, geb. den 33. October 1698 zu Lübeck, erhielt seine Bildung in den Wissenschaften auf dem dortigen Gymnasium und in der Musik von dem berühmten Organisten Schieferdecker, unter dessen Leitung er sich schon als Tenorsänger und Chorpräfekt auszeichnete. 1725 bezog er die Universität Rostock, um die Rechte zu studiren, folgte jedoch dabei seiner Neigung zur Musik, soweit dies nur irgend sein Hauptstudium zuließ. Er componirte mehrere solenne Messen und andere Musiken, die bei ihren öffentlichen Ausführungen vielen Beifall erhielten, und denen zufolge er mehrfach angeregt wurde, sein Rechtsstudium aufzugeben und sich ganz der Musik zu widmen. Gleichwohl ging er im J. 1727 nach Halle, um hier seine juridische Laufbahn zu vollenden, kam aber durch List, seines schönen Körpers wegen, unter das Militär, das er indeß, nachdem keine der ihm gemachten Versprechungen in Erfüllung ging, nach drei Vierteljahren schon wieder verließ. Besorgt um seinen ferneren Unterhalt kam ihm nun der Ruf als Cantor nach Plön sehr erwünscht. Er trat dies Amt 1729 an und verwaltete es mit dem redlichsten Eifer bis 1740, wo er in gleicher Eigenschaft nach Kiel berufen ward. Hier starb er 1752, nachdem er 1748 auch als Mitglied in die Mitzler'sche Societät aufgenommen worden war. Mattheson sagt in seiner Ehrenpforte u. A. von ihm, daß er wegen seiner Gelehrsamkeit und gründlichen musikalischen Bildung wohl ein schöneres Loos verdient habe, als ihm zu Theil geworden. Und wirklich bezeugen auch die wenigen Werke, welche wir noch von ihm besitzen, daß dies kein Anspruch bloßer persönlicher Zuneigung von Seiten Mattheson's, sondern ein Wort der Wahrheit war. Namentlich ist sein vierstimmiges Choralbuch mit seiner gelehrten und gut geschriebenen Vorrede über Choral- und Kirchenmusik ausgezeichnet; seine „zufälligen Gedanken von der Composition" sind leider Manuscript geblieben und haben sich nur in Abschriften in einem kleinen Kreise verbreitet, werden aber außerordentlich gerühmt.

Fischer, Chrysander, ein Franziskanermönch in München, geb. 1718 und gest. 1759, wird als guter Orgelspieler und Kirchencomponist gerühmt; mit großem Lobe spricht man besonders von einem Requiem von seiner Composition, das aber, wie seine übrigen Sachen alle, Manuscript geblieben ist.

Fischer, Ernst Gottfried, Professor und Lehrer des Gesanges am berlinischen Gymnasium zum grauen Kloster, Mitglied der Königl. Preuß. Akademie der Wissen-

schaften und gestorben am 4. Februar 1841, hat 1851 ein Werkchen in Berlin herausgegeben „Ueber Gesang und Gesang-Unterricht", das, so klein es ist, einen reichen Schatz geschichtlicher Kenntnisse und eine tiefe, geläuterte und dabei ächt praktische Kunstansicht offenbart. Das ist der Fall mit allen seinen die Musik betreffenden Abhandlungen, von denen wir seine 1824 erschienenen „Versuche über die Schwingung gespannter Saiten, besonders zur Bestimmung eines sicheren Maßstabes für die Stimmung" und einen Aufsatz „Ueber die Einführung des vierstimmigen Choralgesanges in den evangelischen Gottesdienst" (Leipziger allgem. mus. Zeitung Jahrg. 1817; pag. 5 ff.) anführen. Außerdem schrieb er noch mehreres Physikalische, was natürlich nicht hierher gehört.

Fischer, Ferdinand, Hof- und Stadtmusikus zu Braunschweig, geb. daselbst 1723 und gestorben 1805, war ein guter Violinspieler und beliebter Componist. Von seinen Werken sind mehrere Violintrio's, 6 neunstimmige Sinfonien und einige Quartette gedruckt vorhanden. Im J. 1800 erhielt er vom Kaiser Paul von Rußland eine sehr schöne goldene Tabatière nebst huldvollem Handschreiben für eine Cantate, die er auf dessen Geburtstag componirt hatte. Am 17. August 1803 veranstaltete er noch eine große Instrumental-Aufführung, in welchem eine Composition von ihm aufgeführt wurde, bestehend aus mehreren Concerten, Sinfonien, einem Trio, einer Suite für Blasinstrumente, einer Janitscharen-Musik, einer Bataille, einem variirten Choral mit 16 verschiedenen Rhythmen und einer Intrade für Trompeten und Pauken — Alles in ununterbrochener Folge, ohne irgend eine Generalpause! Er soll 26 Jahre an dieser Composition gearbeitet haben; die Kunstrichter waren aber — was man ihnen auch nicht verdenken kann — durchaus nicht erbauet von diesem seltsamen Quodlibet.

Fischer, Johann, zuletzt Markgräfl. Schwedt'scher Kapellmeister, war nach Dem, was Walther und Gerber von ihm erzählen, ein berühmter Violinspieler und Komponist seiner Zeit. Er wurde um die Mitte des 17. Jahrh. in Schwaben geboren, studirte anfangs die Composition bei dem Kapellmeister Capricornus in Stuttgart, kam aber schon frühzeitig nach Paris und wurde daselbst Notist bei dem berühmten Lully, was von dem bedeutendsten Einfluß auf seine Compositionsweise war. 1681 war er als Musikus an der Barfüßerkirche zu Augsburg angestellt; von hier ging er 1685 nach Anspach, wo er Hofmusikus wurde, und von da nach Kurland. 1701 nahm er die Stelle eines Kapellmeisters zu Schwerin an; aber auch da verweilte er nur wenige Jahre, bereiste Dänemark, hielt sich längere Zeit in Copenhagen auf, ging dann nach Schweden, wo er ebenfalls in der Hauptstadt Stockholm einige Zeitlang durch Concertgeben seinen Unterhalt verdiente. Endlich kehrte er über Stralsund nach Deutschland zurück und kam nach Schwedt, wo er im 70. Jahre seines Lebens starb. Gerber nennt ihn einen genievollen Künstler, aber leichtsinnigen Menschen, der auf seinen vielen Reisen nicht selten mit Nahrungssorgen zu kämpfen gehabt habe. Nach seinen Werken zu urtheilen muß er ein besonderer Liebhaber von Umstimmungen der Geige gewesen sein, da sich viele Stellen darin vorfinden, die diese nöthig machen, ebenso auch von der Bratsche, für welche alle seine Orchestermusiken bedeutende Solo's enthalten. Es bestehen seine Werke in Tafelmusiken, Ouver-

Digitized by Google

turen, Tänzen, Madrigalen und anderen Gesängen, so wie in Violinsachen, welche zumeist Variationen über beliebte Arien sind.

Fischer, Johann Karl Christian, ein in den Wissenschaften sowohl als besonders in der Kunst sehr thätiger und bemerkenswerther Mann, wurde geb. 1752 und war in seinen jüngeren Jahren Schauspieler, um 1791 sogar Director der Schweriner Hofschauspieler-Gesellschaft. Gegen 1795 aber entsagte er diesem Berufe und widmete sich ausschließlich den Künsten und Wissenschaften. Ohne bestimmte Anstellung wählte er Güstrow zu seinem Aufenthaltsorte, schrieb hier die bekannte Mecklenburgische Geistergeschichte, jene wahrhaft berühmt gewordenen Schauspieler-Predigten und mehreres Andere, das seinem schriftstellerischen Ansehen eine weite Verbreitung verschaffte; daneben war er als gründlich gebildeter Musiker nach allen Kräften bemüht, in seiner nächsten Umgebung die Kunst immer mehr in Aufnahme zu bringen, theils durch Lehre, theils durch Beispiel als geschmackvoller Klavier- und Orgelspieler. 1800 ward er sogar zum Organisten an der Pfarrkirche zu Güstrow gewählt. Mehrere wichtige und musikalische Werke, die er zur Herausgabe vorbereitete, ließ ihn der Tod, der ihn schon am 30. September 1807 überraschte, nicht vollenden.

Fischer, Johann Kaspar Ferdinand, Markgräfl. Badischer Kapellmeister, blühete in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. und gehörte unter die ersten Klavierspieler seiner Zeit. Sein Werke, von welchen Gerber ein ziemlich ausführliches Verzeichniß liefert, bestehen in Liedern, Präludien und Fugen für Orgel („Ariadne Musica“ betitelt), Litaneyen, Antiphonien, Psalmen, Vespern und vielen Parthien für Klavier, deren Sammlung er den „musikalischen Parnassus“ nannte.

Fischer, Johann Christian, einer der größten, wenn nicht der größte Oboist des vorigen Jahrh., wurde in Freiburg geboren. Um 1760 war er als erster Oboist in der Churfürstl. Kapelle zu Dresden angestellt; von da machte er 1765 eine große Reise zuerst durch Deutschland, dann nach Italien und endlich nach England, wo er 1780 als Kammervirtuos in der Kapelle der Königin angestellt ward. 1786 besuchte er noch einmal Deutschland und auf dieser Reise hörte ihn 1787 zu Berlin Reichardt, der berichtet, daß er (Fischer) trotz seines europäischen Rufes nicht sehr in Berlin gefiel. 1790 war er wieder in London, wo er am 29. April 1800 starb, eben als er vor der Königl. Familie ein Concert seiner Composition vortrug. Besonders werthgeschätzt wurden von seinen Werken die Quartetten für Flöte, Violine, Viola und Violoncello; außerdem sind von ihm gedruckt: gegen 10 größere Oboen-Concerte, 6 Duetten für zwei Flöten, 10 Solo's für Flöte, ein Klavier-Concert und ein Rondo für's Klavier.

Fischer, Johann Gottfried, geb. zu Naundorf bei Freiburg am 13. September 1751, besuchte von 1764 bis 1774 das Gymnasium zu Freiberg und studirte von 1774 bis 1777 zu Leipzig Theologie und Musik. Ueberwiegende Neigung für die letztere bewog ihn, 1777 die Stelle eines Organisten an der Andreaskirche zu Eisleben anzunehmen. 1788 wurde er daselbst zum Musikdirektor und vierten Lehrer am Gymnasium ernannt. Nach einem 21jährigen Aufenthalte in Eisleben, wo er durch Amtstreue, Redlichkeit und Thätigkeit die allgemeinste Achtung sich erworben und durch eine Orgel im Gymnasium, zu deren Erbauung er mit Uneigennützigkeit

Digitized by Google

den Ertrag einer Anzahl von ihm veranstalteter Concerte verwandte, ein dauerndes Denkmal sich gesetzt hatte, kehrte er 1799 nach Freiberg zurück, um hier das Amt eines Musikdirectors und vierten Lehrers an der Schule zu übernehmen. Diese Stellen verwaltete er mit musterhaftem Eifer bis an seinen Tod, der am 7. Septbr. 1821 erfolgte. Mit den ausgezeichnetsten musikalischen Kenntnissen und Talenten verband er die größte Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit, welche ihn auch zurückhielt, sich dem größern Publikum bekannter zu machen, als es durch einige gedruckte Klaviersachen und Orgelfugen geschehen konnte. Desto mehr arbeitete er für seinen unmittelbaren Wirkungskreis und für das musikalische Publikum, das ihn zunächst umgab. Denn außer einer bedeutenden Anzahl größerer und kleinerer Kirchenmusiken sind von ihm „das Vater unser" von Mahlmann, zwei Charfreitags-Oratorien mehrere Psalmen componirt worden, von denen besonders die Oratorien vielen Beifall bei competenten Richtern fanden.

Fischer, Michael Gotthard, Concertmeister, Organist an der Predigerkirche und Lehrer des Generalbasses und Orgelspiels am königl. evangelischen Schullehrer-Seminar zu Erfurt, wurde am 3. Juni 1773 in Alach, einem Dorfe bei Erfurt, geboren und suchte sich in seiner Jugend zum Schullehrer zu bilden, weßhalb er auch seit 1784 das Singechor und Schullehrer-Seminar in Erfurt besuchte. Daneben genoß er sowohl auf der Orgel, wie auch im Contrapunkt den Unterricht des berühmten Kittel und wurde einer der Lieblingsschüler dieses Meisters. In dieser gründlichen Schule mit den gediegensten Kenntnissen bereichert, erhielt er 1790, nach einem kurzen Aufenthalte in Jena, von dem damaligen Churfürstl. Mainzischen Statthalter in Erfurt, Freiherrn von Dalberg, den Ruf als Concertmeister an Häßler's Stelle und wurde zugleich als Organist an der Barfüßerkirche und Direktor der Winterconcerte angestellt. Später erhielt er die einträglichere Stelle eines Organisten an der Predigerkirche und wirkte seit 1816 segensreich als Lehrer am Schullehrer-Seminar. Sehr schmerzlich war es aber für alle Freunde der Musik, diesen trefflichen Orgelspieler und Musikdirektor seit etwa 1814 mit jedem Jahre heftiger an der Gliedergicht leiden zu sehen, welche ihn in den letzten Jahren seines Lebens völlig unfähig machte, sein Amt zu verwalten. Endlich erlöste ihn der Tod von seinen Leiden am 12. Januar 1829. Bei seinem feierlichen Leichenbegängniß am 14. Januar wurden zwei seiner letzten Compositionen, welche er selber zur Aufführung bei seiner Beerdigung gearbeitet und bestimmt hatte, nämlich der Gesang „Meine Lebenszeit ist aus" und die Motette „Die richtig vor sich gewandelt haben" von den Seminaristen gesungen. Seine hinterlassenen Werke bestehen außerdem in 5 Motetten, 4 Arien für Singechöre, dem evangelischen Choralmelodienbuche (vierstimmig ausgesetzt mit Vor- und Zwischenspielen), mehreren Chorälen (namentlich „Mein Lebenszeit verstreicht" mit 6 Veränderungen), drei Quartetten für Streichinstrumente, mehreren Klaviersachen — Sonaten, Rondo's, Variationen, sehr vielen, (gegen 50) Orgelstücken, einer großen Sinfonie in C-dur, einem Streichquintett, einem Fagott-Concert, einem dergl. für Oboe oder Clarinette und Fagott, 8 Chorälen mit begleitenden Canons für die Orgel; und 12 Gesängen mit Begleitung des Pianoforte (worunter 6 dreistimmige Canons und 6 Lieder).

Fischer, Ludwig, der Ahnherr der berühmten Sängerfamilie dieses Namens,

Digitized by Google

unstreitig der tüchtigste und berühmteste Bassist seiner Zeit, wurde 1745 zu Mainz geboren. Seine vortreffliche Baßstimme verschaffte ihm frühzeitig eine Stelle in der damaligen Churfürstl. Kapelle daselbst; doch fehlte es ihm hier an Gelegenheit, das von der Natur ihm verliehene außerordentliche Talent weiter auszubilden, und er ging daher nach Mannheim zu dem berühmten Raff, unter dessen sorgfältiger Leitung er dann den Gesang förmlich und gründlich studirte. Nachdem er 11 Jahre in Mannheim verweilt hatte, folgte er 1778 dem Theater und der ganzen Churfürstl. Kapelle nach München, aber in dieser Zeit waren seine Kunst und sein Ruf schon zu hoch gestiegen und zu weit verbreitet, die Anträge, welche ihm von verschiedenen Seiten gemacht wurden, zu glänzend, als daß er länger in seiner bisherigen Stellung hätte verweilen können. Er ging zuerst nach Wien und sang hier 4 Jahre lang auf dem kaiserl. Nationaltheater, dann nach Paris, wo er 1783 im Concert spirituel solch' große Triumphe feierte, wie dort wohl noch kein Sänger vor ihm, und 1784 nach Italien, wo er an den bedeutendsten Bühnen sang. Mit Ehre und Gold beladen, kehrte er anfangs des Jahres 1785 nach Deutschland zurück, wo ihn zuerst der Fürst von Thurn und Taxis einige Zeit an seinen Hof zu fesseln wußte. 1788 kam er nach Berlin. Sein Gesang gefiel besonders dem Könige so sehr, daß ihn derselbe schon im folgenden Jahre wieder dorthin berufen ließ, um in Reichardt's Oper „Brenno" die Hauptrolle zu übernehmen. Gleich nach der ersten Vorstellung erhielt er den Antrag eines lebenslänglichen Engagements mit 2000 Thalern Gehalt, den er auch annahm. Von Berlin aus machte er nun noch viele Reisen, z. B. nach Wien, Dresden, London, sang von 1812 an nur noch selten und wurde endlich 1815 förmlich pensionirt. Gestorben ist er aber erst am 10. Juli des Jahres 1825, ein bedeutendes Vermögen hinterlassend. Seine Stimme hatte den wunderbaren Umfang vom tiefen D bis zum eingestrichenen a und innerhalb desselben waren alle Töne von wundervoller Kraft und Sonorität; dabei besaß er eine ungemeine Kehlfertigkeit und die Fähigkeit, sein Organ nach allen Richtungen und Schattirungen zu moduliren, war ein vortrefflicher Akteur und hatte die gründlichsten Kenntnisse und Einsichten in der Kunst. — Seine Frau, Barbara F., war eine geborene Straßer und vormals auch als Sängerin und Schauspielerin nicht unberühmt. Sie wurde 1758 zu Mannheim geboren und erhielt den ersten Musik- und Singunterricht von einem gewissen Giorgetti. Ihre theatralische Laufbahn begann sie 1772 als Churpfälzliche Hofsängerin. 1773 ward sie an den Würtembergischen Hof berufen, der damals in Ludwigsburg residirte. 1774 kehrte sie wieder in ihre vorige Stelle zurück, und verblieb in derselben bis 1779, wo sie mit der Kapelle und dem Theater nach München ging, hier sich mit Fischer verheirathete und von nun an immer mit diesem zusammen lebte. 1789 befiel sie eine hartnäckige Brustkrankheit, welche Ursache ward, daß sie 1790 das Theater ganz verlassen mußte; nur in der Berliner Singakademie sang sie zuweilen noch.

Fischer, Joseph, der Sohn der Vorhergehenden, geb. 1780 in Wien, erhielt eine sorgfältige Erziehung, und als der Vater eine schöne Sopranstimme und überhaupt viel Talent zur Musik bei ihm bemerkte, war der Entschluß, ihn gleichfalls der Bühne zu widmen, bald gefaßt. Im Gesange unterrichteten ihn Vater und Mutter dann erhielt er überall, wo seine Eltern sich auf ihren spätern Reisen aufhielten, von

den anerkannt besten Meistern Unterricht in Sprachen, in der Composition und überhaupt in Künsten und Wissenschaften. Ungeachtet der schnellen Mutation seiner Stimme, welche schon in seinem 16. Jahre erfolgte und zur schönsten hohen Baßstimme führte, durfte er doch nach dem Willen seines Vater erst einige Jahre später die Bühne betreten und vielleicht hat er es dieser weisen Schonung seiner Jugendstimme zu danken, daß er später Anstrengungen, denen jeder andere Sänger unterlegen wäre, mit Leichtigkeit überwand und ohne Schaden ertrug. Sein erstes Auftreten auf der Bühne (in Concerten hatte er schon öfter zu Berlin gesungen) fällt in das Jahr 1801, wo er zu Mannheim als erster Bassist engagirt ward. 1804 folgte er einem Rufe nach Stuttgart, wo er zugleich die Regie der Oper besorgte, blieb aber nur zwei Jahre hier und trat dann eine große Wanderung an. Er ging nach Frankreich, dann zurück nach Deutschland, welches er ganz bereis'te und wo er sich in den bedeutendern Städten, z. B. Stuttgart, München, Berlin längere Zeit aufhielt. Darauf begab er sich nach Italien, wo er dann den größten Theil seines Künstlerlebens zubrachte und sowohl durch seinen Gesang, wie durch Theater-Unternehmungen viel Ruhm und Geld erwarb. Zuletzt war er Impressario des Theaters zu Palermo, zog sich dann von allen Geschäften zurück und lebte mit seiner Frau, einer ehemaligen Gräfin von Ottweiler und natürlichen Tochter des Fürsten von Pfalz-Zweibrücken, die er schon 1802 in Mannheim kennen gelernt hatte, als Particülier in genannter Stadt (noch zu Ende der 30er Jahre). — Manche wollen F. als Sänger noch über seinen großen Vater stellen und in der That hatte er ein ganz wundervolles Talent, das auch auf eine vortreffliche Weise ausgebildet war; als Mensch jedoch stand er jedenfalls unter seinem Vater und es werden in der Theaterwelt viele Züge erzählt, die seinem Charakter nicht grade zur Ehre gereichen. Zu bemerken ist noch, daß F. sich auch als Componist in ansprechenden Liedern und Gesängen (meist für eine Baßstimme) gezeigt hat, von denen ungefähr 10 bis 12 Hefte im Druck erschienen sind. — Seine Pflegetochter Anna, die wirkliche Tochter des ehemaligen Hofschauspielers und Regisseurs Miedke in Stuttgart, welche er 1806 schon als $1^1/_2$jähriges Kind adoptirte und mit Liebe und Fleiß in seiner Kunst erzog, sang u. A. 1827 in Paris, aber mit wenig Erfolg, ging aber dann nach Italien, wo sie bessern Succeß hatte und war Mitte der 30er Jahre in Cadix, wo sie unter dem Namen Fischer-Maraffa glänzte. — F's. älteste Schwester, welche 1782 geb. wurde und nach ihrer Verheirathung den Namen Fischer-Vernier annahm, hatte ebenfalls früher als dramatische Sängerin Ruf, leitete aber später (in der Mitte der 30er Jahre) eine Singschule für Mädchen in Wien. Eben so war seine zweite Schwester, Wilhelmine, eine Sängerin von Ruf und lebte 1835 als Gattin des Freiherrn von Welden auf einem Gute desselben bei Stuttgart.

Fischer, Johann Georg, um 1630 geb., war erst Conrector in Clausthal, ging aber von da im Jahre 1674 als Cantor nach Göttingen, und starb daselbst im August des Jahres 1684. Man hat von ihm ein Werk über Vokal-Musik unter dem Titel „Manuductio latina-germanica ad musicam vocalem“, Göttingen 1680.

Fischer, Matthias, geb. den 26. Novbr. 1763 zu Ried im bairischen Oberdonau-Kreise, trat in seinem 10. Jahre als Chorknabe in das Kloster des heil. Kreuzes zu Augsburg, machte daselbst seine ferneren wissenschaftlichen und musikalischen Studien und

nahm auch im J. 1783 daselbst das Mönchskleid. Später wurde er Organist seines Klosters und endlich Musikdirector an der St. Georg'skirche (im J. 1810). Sein Orgelspiel wird als vortrefflich gerühmt, eben so haben seine Kirchencompositionen in Baiern vielen Beifall gefunden.

Fischer, Vitus, Magister und Präceptor zu Gaildorf in Franken, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert und hat u. A. die Melodien zu Joh. Heinr. Calisius „andächtiger Haus-Kirche, oder Aufmunterung zur Gottseligkeit," Nürnberg 1676) verfertigt.

Fischer, Zacharias, geb. zu Würzburg am 5. November 1730 und gest. daselbst am 27. Novbr. 1812, war ein berühmter Geigenmacher, dessen Instrumente den italienischen und tyroler kaum nachstehen sollen und die deshalb auch sehr gut bezahlt werden.

Fischer-Achten, Caroline, eine berühmte deutsche Sängerin, geb. um 1806 in Wien, erhielt ihre erste Gesangs- und Musikbildung in Stockerau bei Wien, wo ihr Vater (Achten) als Militärbeamter stationirt war, und studirte weiter in Wien, wo sie im J. 1827 zum ersten Male als Rosa im „blinden Harfner" auftrat. 1830 war sie in Paris bei der deutschen Oper engagirt und war damals schon mit dem Sänger Friedrich Fischer verheirathet; sie hatte in der französischen Hauptstadt anfangs Erfolg, wurde aber dann durch die Schröder-Devrient, welche nachher ankam, verdunkelt. 1831 sang sie in Pesth und das Jahr darauf ging sie über Linz, Stuttgart, Carlsruhe nach Frankfurt a/M.; wo sie auf längere Zeit nebst ihrem Manne engagirt wurde. Von Frankfurt aus kam sie nach Braunschweig, wo sie bis vor einigen Jahren noch sang. — Ihre Stimme war sehr schön und kräftig, doch fehlte ihr Biegsamkeit und Geschmeidigkeit in der Coloratur, so viele Mühe sich auch Lehrer wie Röckel, Demmer, Gottdank und Ciccimara gaben, ihr diese Eigenschaften beizubringen; als vorzugsweise dramatische Sängerin war sie von großer Bedeutung.

Fischer-Schwarzböck, Beatrix, geb. den 6. Februar 1809 zu Temesvar in Ungarn. Ihr Vater, Namens Macher, Hausoffiziant bei dem Erzherzog Ferdinand von Este, starb, als sie erst 2 Jahr alt war. Ein Jahr darauf verheirathete sich ihre Mutter mit dem Chordirector und Opernregisseur am Theater an der Wien, Ludwig Schwarzböck, und Beatrix selbst wurde schon von Jugend an zur Bühne bestimmt. Sie trat anfangs in den Chor ein, ging dann zum Schauspiel über und machte 1823 ihren ersten theatralischen Versuch als Käthchen von Heilbronn. Dieser fiel so gut aus, daß Mlle. Schwarzböck, wie sie sich nach ihrem Stiefvater nannte, im J. 1824 beim Theater an der Wien engagirt wurde. Durch einen Zufall war man auf ihre schöne Stimme aufmerksam geworden, und als es einst in der Operette „die Ochsenmenuett" an einer Sängerin fehlte, übernahm sie aus Gefälligkeit die Partie derselben. Der Erfolg war ein so günstiger, daß sie sich von da an mehr mit dem Gesang beschäftigte und, nachdem sie noch einmal im J. 1825 als Emmeline in der Schweizerfamilie mit Beifall aufgetreten war, sich ganz der Oper widmete. In genanntem Jahre verheirathete sie sich mit dem Schauspieler Carl Fischer und machte mit diesem, als bald darauf das Theater an der Wien geschlossen wurde, ihre erste Kunstreise nach Prag, Teplitz und Leipzig. Von Leipzig ging sie auf Gastrollen nach Pesth und Preßburg, wurde 1826 in Brünn und 1827 am Kärnthnerthor-Theater in Wien en-

Digitized by Google

gagirt, an welchem letztern aber sie wenig beschäftigt wurde und nur eine unbedeutende Rolle spielte. Daran war wohl vielleicht schuld, daß ihre Ausbildung noch Manches zu wünschen übrig ließ, wie sie denn überhaupt erst in Aachen, wohin sie von Bethmann berufen wurde, unter der Leitung des bekannten Gesanglehrers Röckel umfassendere und tiefere Gesangsstudien zu machen begann, während sie bis dahin wohl nur durch die Schönheit ihres Materials und durch ihre natürliche Begabung gefallen hatte. Von Aachen aus ging sie in den Jahren 1829 und 1830 nach Paris und wirkte dort mit Erfolg an der deutschen Oper, und im J. 1831 wurde sie in Carlsruhe engagirt, welches Engagement im J. 1835 in ein lebenslängliches verwandelt wurde. Auf allen ihren Gastspielreisen, die sie von Carlsruhe aus nach den bedeutendsten Städten Deutschlands und auch nach England machte, erwarb sie sich als Sängerin von ächter dramatischer Begabung reiche Anerkennung.

Fischietti, (spr. Fiskietti), Domenico, geb. zu Neapel im J. 1729, machte sein Studium auf dem Conservatorium di Sto. Onofrio daselbst, und ging 1766 nach Dresden, wo er als Kirchencompositeur angestellt wurde. Von da wurde er nach Salzburg berufen, um die Direction der erzbischöfl. Kapelle zu übernehmen. Er lebte noch im J. 1810. Von seinen Opern sind anzuführen: Solimane, Lo Speziale, la Ritorna di Londra, il signor Dottore, il Siface, il Mercato di Malmantile, la Molinara, welche er zumeist noch in Italien geschrieben hat.

Fischhof, Joseph, Professor des Klaviers am Conservatorium der Musik zu Wien, geb. zu Butschowitz in Mähren im Jahre 1804, erhielt in seinem siebenten Jahre die erste musikalische Anleitung, und als er von 1813—19 das Gymnasium zu Brünn besuchte, genoß er noch ferner den Unterricht eines gewissen Jahelka und des Kapellmeisters Rieger im Klavierspiel. Nachdem er seinen Gymnasialcursus durchgemacht hatte, schickte ihn sein Vater nach Wien, wo er Medicin studiren sollte. Durch seine vortrefflichen musikalischen Anlagen gewann er sich in Constantin von Gyika einen Gönner, der ihn auf seine Kosten dem Componisten und Klavierspieler Anton Halm zum Unterrichte übergab; später genoß er auch Ignaz von Seyfried's Unterweisung in der Composition. Mit der Zeit, als er in seinen medicinischen Studien vorrückte, wurde er der Musik etwas entzogen, namentlich mußte er es unterlassen als Klavierspieler öffentlich aufzutreten, wie er bis dahin doch schon mit großem Beifall gethan hatte. Erst als im J. 1827 sein Vater plötzlich gestorben war, beschloß er, sich ganz und ausschließlich der Musik zuzuwenden und wurde bald einer der gesuchtesten Klavierlehrer Wien's. 1833 erhielt er seine obenerwähnte Stelle am Conservatorium, in der er noch jetzt mit Auszeichnung wirkt. — Sein Spiel wird äußerst fertig und gefühlvoll genannt und von seiner gediegenen wissenschaftlich-musikalischen Bildung geben mehrere Aufsätze in musikalischen Blättern Zeugniß. — Componirt hat er Polonaisen und andere Tänze, Rondos, Fantasien, Variationen, Märsche für Pianoforte, Variationen für Flöte mit Quartett- oder Pianofortebegleitung, Variationen für Flöte und Guitarre, ein Streichquartett, Lieder und Gesänge.

Fis-Dur ist diejenige der 24 Tonarten unsres modernen Tonsystems, welche das durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhte F (also Fis) zum Grundton hat und außerdem zur Herstellung ihrer diatonischen Scala nach der Erhöhung der Töne c, g, d, a und e bedarf. Fis-Dur hat daher als äußerliches Kennzeichen 6 Kreuze

Vorzeichnung vor f, c, g, d, a und e welche demnach fis, cis, gis, dis, aïs, und eïs heißen.

Fisfis, oder besser fisis ist der doppelt oder um zwei halbe Töne vermöge eines Doppelkreuzes erhöhete Ton f, welcher in unserm temperirten Tonsystem mit dem Ton g gleichklingt und von diesem nur enharmonisch verschieden ist.

Fisher, (spr. Fischer) John Abraham, Doctor der Musik, geb. zu London im Jahre 1744, zeichnete sich als Violinvirtuose aus und machte als solcher in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts eine große Reise durch Frankreich, Deutschland und Dänemark, überall vielen Beifall erndtend. Von seinen Compositionen sind anzuführen: die Opern „Monster of the wood" und „Sylph," 9 Klavierconcerte, 4 Oboen-Concerte, Solos für Violine, Divertissements für 2 Flöten, Streichtrio's, Gesänge. Gestorben ist er zu Anfange unsres Jahrhunderts.

Fismann, Franz, geb. zu Altsedlitz in Böhmen im Jahre 1722, machte seine ersten wissenschaftlichen und musikalischen Studien zu Prag und trat dann im Jahre 1742 daselbst in's Kloster der barmherzigen Brüder, wo er sich noch ferner in der Composition unter den Kapellmeistern Seuthe und Tuma und zum trefflichen Violinspieler ausbildete. Als solcher zeigte er sich in Wien, wo er sich vor dem kaiserlichen Hofe hören ließ und später auch in Italien, wohin er in Geschäften seines Ordens gereis't war, nachdem man ihm zum Superior eines Klosters in Wien ernannt hatte. Als er noch in Prag war, fungirte er in seinem Kloster als Kapellmeister und schrieb für dasselbe eine Menge Kirchenmusiken. Gestorben ist er am 15. Juni 1774. Seine Sachen befinden sich als Manuscript in Prag und Wien.

Fis-Moll, eine der 24 Tonarten unsres modernen Tonsystems, in deren Tonleiter, um diese der Natur der Molltonarten gemäß zu bilden, die Töne f, c und g durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöht und in fis, cis und gis verwandelt werden. Den Namen Fis-Moll hat die Tonart daher, weil sie in ihrer Tonleiter von dem Tone fis als Tonica (Grundton) ausgeht. Als Parallel-Tonart steht sie der Tonart A-dur gegenüber.

Fistel, oder **Falset**, s. Kopfstimme.

Fistŭla, (lat.) eine Röhre; daher in der Musik — Pfeife; kommt häufig mit Beiwörtern als Name der Orgelregister vor, z. B.: Fistula largior — Flageolet; F. militaris — Feldpfeife; F. minima — Flageolet; F pastoralis — Hirtenpfeife, Schalmey; F rurestris — Bauernpfeife; F. vulgaris — Blockflöte; F. helvetica — Schweizerflöte, Querpfeife; F. panis — Syrinx.

Flaccia, (spr. Flatscha), Matteo, ein italienischer Componist, welcher um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebte und zu Venedig im Jahre 1568 vier- und fünfstimmige Madrigalen herausgegeben hat.

Flaccomio, Giovanni Pietro, ein Priester, geb. zu Milazzo in Sicilien, war zuerst Kapellmeister des Königs Philipp III. von Spanien und wurde nachher Almosenier des Herzogs von Savoyen. Gestorben ist er zu Turin im Jahre 1617 und hat eine Sammlung seiner Kirchencompositionen drucken lassen, welche den Titel führt: Concentus in duos distincti choros, in quibus vesperae, missae, sacraeque cantiones in nativitate Beat. Mariae Virg. aliarumque virgininum festivitatibus decantandae continentur.

Flaccus, des Claudius Sohn, ein Tonkünstler des alten Roms, von dem sich nur die eine Nachricht noch vorfindet, daß er zu den Comödien des Terenz die Flöten-Musik verfaßt habe.

Flachfeld, s. Feld.

Flachflöte ist eine sehr angenehm klingende 8-, 4- oder 2füßige Orgel-Manualstimme, deren Pfeifen, von Metall verfertigt, ein breites Labium und einen hohen Aufschnitt haben. Dieselben sind conisch gestaltet, denn sie laufen nach oben bin etwas verjüngt aus, weshalb die F. oft auch mit Spitzflöte, so wie mit Spillflöte verwechselt worden ist. Ihr sanfter Ton ist ein wenig flach, schwächer als Gemshorn und stärker als Blockflöte; letzterer Stimme kommt sie ziemlich nahe, weshalb sie auch öfter mit dieser verwechselt worden ist.

Fladdern, besser **Flattern**, s. Blarren, mit dem es dieselbe Bedeutung hat.

Fladt, Anton, ein berühmter Oboe-Virtuos, geb. zu Mannheim im J. 1775, bildete sich auf seinem Instrumente unter der Leitung des berühmten Ramm und wurde schon 1790, nach dem Tode Lebrun's, in der Münchner Kapelle als Kammermusikus angestellt. Im Jahre 1793 unternahm er seine erste Kunstreise, spielte in Regensburg und Wien mit größtem Erfolge und ging über Gratz, Laibach und Klagenfurth nach Italien, wo er in den bedeutendsten Städten concertirte und überall Enthusiasmus erregte. 1798 ging er nach London, wo er in den Hofconcerten so gefiel, daß ihn der Prinz von Wales (nachheriger König Georg IV.) unter sehr vortheilhaften Bedingungen in seine Dienste nehmen wollte; er lehnte aber den Antrag ab und ging nach München zurück, von wo aus er bis in's Jahr 1810 noch verschiedene Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn und Frankreich machte. Von ungefähr 1830 an gab er das Concertspielen auf und wirkte nur noch im Orchester. Ob er noch lebt, vermögen wir nicht anzugeben.

Flageolet, (spr. Flascholet), ist 1) eine kleine Flöte à bec (s. d.), meist aus Elfenbein gedrechselt, und das kleinste aller Flöteninstrumente, welches heutzutage zumeist zum Abrichten von Singvögeln gebraucht wird, d. h. auf den man diesen Thieren so lange gewisse Melodien vorpfeift, bis sie dieselben inne haben und nachzupfeifen vermögen. Das Alter des Fl. geht hinauf bis Ende des 16. Jahrh., wo es, wie auch später noch als Concertinstrument angewendet wurde. Nach Burney soll ein Sieur Juvigny (1580) sein Erfinder gewesen sein. 1802 erfand der Instrumentenmacher William Bainbridge zu London eine neue, oder eigentlich nur verbesserte Art von F., dessen Tonfarbe sich unmittelbar an die der Flöte anschloß und auf dem man vermittels Klappen aus allen Tonarten bequem und rein blasen konnte; doch hat man dem Instrument auch in dieser Gestalt nur eine vorübergehende Aufmerksamkeit geschenkt. — 2) versteht man unter F. im Deutschen (in älterer Zeit wohl auch Flaschenet oder Flaschinet genannt), jene eigenthümliche Behandlungsweise der Geigeninstrumente, kraft welcher mittels eines besondern Fingersatzes und Fingeraufsatzes Töne hervorgebracht werden, welche dem Tone des obengenannten Instrumentes ähnlich sind. Diese Töne nennt man Flageolettöne, Harmonika-Töne (weil sie auch mit dem Ton einer Harmonika einige Aehnlichkeit haben), franz. Sons harmoniques (spr. song harmonik'), ital. Suoni armonichi (spr. armoniki), Flautini. Sie entstehen, wenn man die Saiten

Digitized by Google

mit dem Finger der linken Hand ganz leicht berührt, so daß man sie in ihrer Länge theilt, ohne daß der Druck der Finger stark genug ist, sie mit dem Griffbrett in Berührung zu bringen, wie bei den gewöhnlichen Tönen; der Bogenstrich muß dabei in einem durchaus gleichen und scharfen Zuge geschehen. Es giebt natürliche und künstliche Flageolettöne. Die ersteren entstehen, wenn man gewisse Punkte der leeren Saiten leicht berührt; so entsteht z. B. wenn man auf der E-Saite den Punkt a berührt, das E der viergestrichenen Octave; wenn man auf der G-Saite den Punkt des h unter der Linie berührt, das zweigestrichene h, u. s. w. Die künstlichen Flageolettöne erhält man, wenn der erste Finger stark auf einen Punkt der Saite aufgedrückt wird und die anderen diese nur (wiederum auf einem andern Punkt) leicht berühren. So giebt die leichtberührte Octave eines festaufgesetzten Tones deren Einklang, die Quinte ihre höhere Octave, die Quarte ihre höhere Duodecime, die große Terz ihre höhere Doppeloctave, die kleine Terz ihre höhere Septdecime, die große Sexte ihre höhere Duodecime. (Ausführlicheres über die Erzeugung und Behandlung der Flageolettöne siehe in verschiedenen Violinschulen und in Berlioz's „Traité d'instrumentation"). In den Notenstimmen bezeichnete man früher die Stellen, welche mit Flageolettönen gespielt werden sollten, mit den darüber gesetzten Worten Flautino oder Sons harmoniques und zog überdies noch über die ganze Stelle eine gebrochene Linie; wenn die Stelle vorüber war und die gewöhnlichen Töne wieder eintreten sollten, zeigte man dies durch die Worte luogo, loco oder ordinaire an. Jetzt schreibt man deutlich den berührten Ton und seine Flageoletwirkung hin und bedient sich dabei Noten von verschiedener, unterscheidbarer Gestalt. — Auf die Benutzung der Flageolettöne soll zuerst der Violinspieler Domenico Ferrari gekommen sein; indessen scheint das Spielen in Flageolettönen schon früher dagewesen und durch Genannten nur weiter ausgebildet worden zu sein. Die höchste Stufe seiner Ausbildung hat es aber durch Paganini erreicht, der fabelhafte Effekte damit erzielte und ganze Sätze in ziemlich schnellem Tempo in Flageolettönen spielte, was vor ihm unerhört war, da man die Flageolettöne nur sehr spärlich und in langsamem Zeitmaaß anbrachte. — 3) ist Flageolet als Orgelstimme, wo es auch Flaschenet, Flasnet, Fistula minima, Fistula largior und Vogelpfeife heißt; eine offene Manual- und Labialstimme, deren Pfeifen cylinderförmig, aus feinstem englischen Zinn gearbeitet werden und durch deren Ton der Klang der oben beschriebenen kleinen Flöte nachgeahmt werden soll. Deshalb haben auch die Pfeifen eine möglichst enge Mensur und einen sehr niedrigen Aufschnitt. Ihrer Natur nach sollte sie nur zu 1′ disponirt werden; gewöhnlich aber findet man sie zu 2′ und sogar zuweilen zu 4′ und 8′.

Flaschenet, (auch **Flaschinett**) und **Flasnet**, s. vorherg. Art.

Flaschenorgel, ein Tasteninstrument von dem Umfange von Contra-F bis chromatisch hinauf zum viergestrichenen c, welches aber weder durch Saiten, noch durch eigentliche Pfeifen, oder durch Reibung u. s. w. seinen Ton hervorbringt, sondern durch eine Art Flaschen, deren Oeffnung durch einen Windstrom berührt wird, wodurch wir ja schon auf jeder gewöhnlichen Flasche unter Umständen Töne hervorzubringen vermögen, und woher denn auch der Name des Instrumentes rührt. Die Flaschen, deren jede natürlich nur einen Ton hat, und woher denn auch eben so viele Flaschen im Instrumente vorhanden sein müssen, als dieses Töne und Tasten hat, sind im untern

Raume des, in seinem Aeußern einem Schranke gleichenden Instrumentes angebracht, und nehmen, wie die Orgelpfeifen nach Verhältniß der Tonhöhe an Weite und Größe ab. Vor den Oeffnungen der Flaschen her liegt ein Windkanal mit Löchern, deren jedes einer Flaschenöffnung gegenüber steht und durch ein Ventil, das mit der Taste in Verbindung steht, verschlossen ist. Wird nun eine Taste niedergedrückt, so öffnet sich deren Ventil und ein Luftstrom dringt aus dessen Oeffnung über die Flasche her, wodurch dann ein Ton erzeugt wird, welcher dem ähnlich ist, der entsteht, wenn wir auf Schlüsselröhren oder dergl. blasen. Der nöthige Wind wird durch zwei kleine Faltenbälge (einen Blas- und einen Schöpfbalg) erzeugt, die durch einen Tritt unten am Kasten des Instruments von dem Spieler selbst in Bewegung gesetzt werden. Es leuchtet ein, daß ein auf solche Weise construirtes Instrument mit mancherlei Fehlern behaftet sein muß, und darf daher auch nicht befremden, wenn das Instrument keine weitere Verbreitung erlebte. Der Erfinder indeß verdient doch insofern alle Achtung, als er blind, und damals (1816), wo er das Instrument verfertigte, erst 22 Jahre alt war. Sein Name ist Wilhelm Engel und er lebt zu Berlin.

Flasca, Joseph Ignaz, ein ausgezeichneter Oboist seiner Zeit, geb. zu Opoczna in Böhmen den 20. Juli 1706. Nachdem er bei den Jesuiten in Gitschin seine Studien vollendet hatte, ging er nach Prag, um dort einen Cursus der Philosophie durchzumachen, worauf er dann als Oboist in die Musik eines Regiments eintrat, dessen Musikmeister er seiner tüchtigen Kenntnisse wegen auch später wurde. Nach einigen Jahren zog er sich indeß vom Militär zurück und wurde in Prag an der Metropolitankirche angestellt. Gestorben ist er in genannter Stadt am 24. Decbr. 1772. Er hat Concerte für Oboe und viele Stücke für Harmoniemusik geschrieben, von denen aber Nichts gedruckt ist.

Flattergrob, eine alte Benennung des kleinen c auf der Trompete.

Flautando, (ital.) — flötend, flötenartig; kommt selten vor, und nur im Stimmen für Bogeninstrumente, wo es anzeigt, daß so viel als möglich der sanfte Ton der Flöte nachgeahmt werden soll. Dies geschieht dann dadurch, daß man den Bogen beim Streichen viel weiter als gewöhnlich vom Stege entfernt und die Saiten ganz nahe am Griffbrette, oder gar über demselben anstreicht. Je weiter vom Stege nämlich die Saite berührt wird, desto leichter ist sie in Vibration zu setzen, und desto mehr Spielraum haben ihre Schwingungen, was immer, besonders aber auch deswegen, weil die Vibration der Saiten sich nicht so unmittelbar, als wenn diese nahe am Stege angestrichen werden, dem Resonanzboden mittheilen kann, einen viel sanftern und weichern Ton nothwendig zur Folge haben muß. Der letzte Grund, die weniger unmittelbare Fortpflanzung der Vibration der Saite auf den Resonanzboden, bewirkt denn aber auch, daß wenn die Saite zu weit vom Stege entfernt angestrichen wird, fast gar kein Ton mehr zum Vorschein kommt, wenigstens kein angenehmer und klangvoller, weil dann nur die Seite für sich und nicht der Körper des Instrumentes und die darin enthaltene Luft mitklingt.

Flautbaß, eine 8-, zuweilen 16füßige eng mensurirte gedeckte Flötenstimme im Pedale einer Orgel, welche hauptsächlich zur Begleitung sanfter Manualstimmen gebraucht wird. Ihre Pfeifen werden niemals aus Metall, sondern immer aus hartem Holz verfertigt.

Digitized by Google

Flautino, (ital.), bezeichnet als Diminutivum von Flauto sowohl eine kleine Gattung der Flöte oder Flöte à bec, als auch dasselbe, was Flageolet (s. d.).

Flauto und Flauto traverso, der ital. Name der Flöte (s. d.). — Querflöte, Querpfeife. In der Orgelbauersprache sind die Wörter Flauto, Flet, Fletna, Flöte, Flöthe, Flut, Flute generelle Benennungen aller 8- und 4füßigen lieblich klingenden Labialstimmen. Dieselben werden in verschiedene Arten eingetheilt, welche sodann einen Beinamen erhalten, der entweder von einem Instrumente, dem sie gleichklingen sollen, oder von ihren Eigenschaften entnommen ist, und der sie unter sich wieder von einander unterscheidet. Man theilt sie ein in offene, halb- und ganzgedeckte, in aufrechte und umgekehrte conische Stimmen. In der Regel werden sie nur für Manuale, in großen Orgeln aber mitunter auch für's Pedal disponirt, wo sie dann Flötenbässe heißen, (in England Recorder genannt). Ihre sanften zarten Töne machen einen schönen Effekt; Sachverständige aber benutzen sie nicht zum vollen Werke, da sie zur Hebung desselben wenig oder gar nicht wirken können, nur unnützer Weise Wind rauben und unter Umständen wohl gar veranlassen, daß das Ganze unrein (verstimmt) klingt. Zu großen Orgeln disponire man, wenn Geld und Raum vorhanden sind, in jedem Manuale mehrere 8- und einige 4füßige Flöten, sie geben dem Organisten Mannigfaltigkeit zu sanften Vorspielen und sind sehr verwendbar zur Begleitung eines schwachen Gemeindegesanges. — Wir nennen hier die üblicheren dieser Flötenstimmen: Flauto amabile, hieß in älteren Zeiten jede sanft und lieblich klingende Orgelstimme, gleichviel ob sie offen oder gedeckt war; Fl. cuspida, s. Cuspida; Flûte douce, s. Blockflöte und Flöte à bec; Flauto dulcis oder dolce, s. Dolzflöte; Fl. major, eine gewöhnliche offene Manualflötenstimme von 8′, deren Pfeifen von Holz verfertigt und weit mensurirt werden. Als Pedalstimme ist sie von 16′; Fl. minor, die vorher beschriebene Stimme, nur daß sie im Manual zu 4′ und im Pedal zu 8′ gestellt wird. — Fl. traverso, auch Fl. traversière, Flute transfieri, Flute allemande, Fl. d'Allemagne, deutsche Querflöte genannt, statt Flauto oft auch Flet, Flòt, Fletna geschrieben, ist eine offene Manual-Flötenstimme, die dem Tone der Flöte gleichklingen soll. Dies zu erreichen, wurde sie von den Orgelbauern schon sehr verschiedenartig construirt und aus verschiedenen Metall- und Holzmassen verfertigt, von denen Birnbaum bis jetzt fast allgemein den Vorzug behielt. Ihre Pfeifen erhalten theils Labien, theils werden sie so gemacht, daß der Wind sie von der Seite über ein Mundloch (wie bei der Flöte) anbläst, die Labialpfeifen haben jedoch bis jetzt den Vorzug behalten. Ihrer Natur nach muß die Fl. trav. nur zu 8′ und von $\bar{c}$ an für den Discant disponirt werden; allein man findet sie auch hier und da zu 4′ und 16′. Zu 16′ im Pedal heißt sie Traversenbaß. Da sie einen scharfen Ton haben muß, so ist es nöthig, ihren Pfeifen ziemlich viel, doch nicht zu starken Windzufluß und einen niedrigen Aufschnitt zu geben.

Flauto dolce, s. Dolzflöte (Orgelstimme) und Flöte à bec.

Flautöne, (ital.) wörtlich: eine große Flöte, s. Dolzflöte und Flötenbaß.

Flauto piccolo, (deutsch; kleine Flöte) ist der Name der Octavflöte, s. Flöte.

Flavianus, Patriarch zu Antiochien, starb 404 nach Chr. und ist für den Musiker insofern merkwürdig, als er mit Diodorus zuerst die Sitte einführte, daß die Psalmen von zwei Chören wechselsweise gesungen wurden.

Digitized by Google

Flecha, Matthäus, ein spanischer Carmelitermönch und Componist, geb. zu Prades in Catalonien, war Kapellmeister Karl's V. und lebte als solcher eine Zeitlang in Ungarn, von wo er aber 1599 in sein Vaterland zurückkehrte und hier in der Benediktiner-Abtey zu Solsona, einer Stadt in Catalonien, am 20. Februar 1604 sein Leben beschloß. Als Compositionen von ihm sind bekannt: „Libro de musica de punto“, Prag 1581, und „Divinarum completarum Psalmi, lectio brevis, salve regina, aum aliquibus motettis“, Prag 1581.

Fléché, (spr. Flescheh), J. A., (nicht de la Flèche, wie Gerber schreibt), ein geschickter Musikdilettant, geb. zu Marseille den 23. April 1779. Er kam während des Consulats nach Paris und wurde bei Hieronymus Napoleon Sekretär; später, als dieser König von Westphalen wurde, folgte F. ihm als Kammerherr nach Cassel. 1811 schrieb er für das Hoftheater daselbst die Oper „le Troubadour“ und eine Cantate „l'Amour paternel“. Außerdem kennt man von ihm Variationen, Fantasien für Pianoforte, Variationen für Violine und viele Romanzen.

Flechsen, Roßadern, Roß- oder Hirschflechsen, aus den Füßen der Pferde oder Hirsche, werden zur Verbindung der Orgelbälge gebraucht, zu welchem Zwecke sie gehörig ausgetrocknet sein müssen. Man schlägt sie mit einem hölzernen Hammer zu starken Fäden und dreht sie zu einem so starken Strange als nöthig ist, um die Verbohrungen gehörig zu füllen, in die sie hineingedreht, eingeleimt und mit in heißen Leim getauchtem hölzernen Keile verkeilt werden, wo sie dann gleichsam das Charnier der einzelnen Theile des Balges bilden. Statt ihrer werden auch Hanfschnüre genommen, was aber nicht zweckmäßig ist, da diese sich dehnen, folglich ein lockeres Charnier geben und von viel weniger Dauer als die Flechsen sind. In älteren Zeiten verband man die Balgtheile mit Pergamentsträngen, die aber sehr bald durch den Gebrauch der Bälge zerreißen.

Fleischer, Friedrich Gottlob, Herzogl. Kammermusikus und Organist an der Martins- und Aegidienkirche zu Braunschweig, wurde geb. zu Cöthen am 14. Januar 1722, und starb zu Braunschweig, wohin er schon in seinem 25. Jahre gekommen war, am 4. April 1806. Noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts galt er für einen der größten Klavierspieler in Bachischer Manier. Als Componist ward er am meisten durch seine Klaviersonaten bekannt; außerdem setzte er viele Lieder und Gesänge, das Singspiel „das Orakel“ (von Gellert) und die Musik zu dem Drama „Comala“, von welchen beiden letzteren die Klavierauszüge gedruckt sind. Reichardt spricht im 2. Bande seiner Briefe pag. 61 mit vieler Achtung von ihm. Noch ist zu bemerken, daß er auch Hofpianist des Herzogs von Braunschweig und Lehrer der Prinzessinnen war.

Fleischer, Johann Christoph, in Schlesien um 1700 geb., wohnte in Hamburg, wo er sich durch die Verfertigung allerhand musikalischer Instrumente, besonders guter Klavier-Instrumente einen großen Ruf erwarb. Unter Anderen bauete er auch ein Klavier-Instrument von 16-Fuß-Ton, das er Theorbenflügel und ein anderes von 8-Fuß-Ton, das er Lautenklavier nannte. Ersteres Instrument hatte drei Register, wovon zwei aus Darmsaiten, das dritte aus Metallsaiten bestand, die merkwürdiger Weise aber beide an Festigkeit der Stimmung und der Töne sich nichts nachgegeben haben sollen. Das Lautenklavier war zweichörig und mit Darmsaiten

Digitized by Google

bezogen. Beide Instrumente haben übrigens keine Nachahmung und Verbreitung gefunden und deshalb sind wir auch außer Stande, jetzt noch eine genauere Beschreibung davon zu geben.

Fleischmann, Christoph Traugott, Sohn eines Cantors zu Neustadt a. d. Orla, und Schüler Hiller's zu Leipzig, wo er im J. 1798 als Organist an der Thomaskirche angestellt wurde und am 5. Januar 1831 starb, galt für einen der gründlichsten Musiker und trefflichsten Orgelspieler seiner Zeit; als Componist jedoch hat er sich nie gezeigt. Die Composition eines Gedichts „die Wollust", welche 1798 bei Breitkopf und Härtel erschien, ist nicht von ihm, sondern von seinem Bruder Johann Gottlieb, von dem wir aber Näheres nicht mittheilen können.

Fleischmann, Friedrich, geb. am 18. Juli 1766 zu Heidenfeld, einem Würzburgischen Marktflecken, erhielt seine erste Bildung auf dem Gymnasium zu Mannheim, wo er von 1774 bis 1782 verweilte. Unterricht in der Tonkunst erhielt er daselbst noch nicht, gleichwohl aber übte er dieselbe, einer natürlichen Neigung folgend, für sich, und suchte sich namentlich Fertigkeit im Klavierspielen zu erwerben. 1786, nachdem er in Würzburg das Studium der Rechte und Philosophie absolvirt und auch die philosophische Doctorwürde erhalten hatte, ward er Privatsekretär und Hofmeister bei dem Fürstl. Thurn und Taxis'schen Regierungspräsidenten von Welden in Regensburg, mit dem er kurz darauf eine Reise durch Baiern, Schwaben und Franken machte, die durch die Bekanntschaft mit mehreren berühmten Tonmeistern und den Besuch verschiedener Theater nicht wenig zur Verfeinerung seines Geschmackes in Kunstsachen beitrug. 1789 erhielt er den Ruf als Cabinetssekretär des Herzogs von Meiningen. Hatte er schon in seinen früheren Jahren sich in der Composition versucht, so munterte ihn jetzt bei seinem ausgezeichneten Talente nicht nur die viele Muße, die ihm die Verwaltung seines Amtes übrig ließ, sondern auch die Stellung als Kapelldirektor, in welche ihn der Herzog 1790 einsetzte, noch mehr dazu auf. Er schrieb die Oper „die Geisterinsel" von Gotter (1796), mehrere Sinfonien, Concerte, und Sonaten für Klavier, viele Parthien für Blasinstrumente, Lieder u. s. w. und arrangirte zum Behufe der Herzogl. Tafelmusik einige Opern von Mozart für 8stimmige Harmoniemusik, was Alles einen ungetheilten Beifall fand. Er starb am 30. November 1798 am Nervenfieber. Gedruckt sind von seinen Werken zunächst zwei theoretische Abhandlungen: „Wie muß ein Tonstück beschaffen sein, um gut genannt werden zu können?" und „Was ist erforderlich zu einem vollkommenen Componisten?" (s. Leipziger allgem. mus. Zeitung Jahrg. I. pag. 209 ff. und 225 ff.); ferner einige Variationen, 3 Concerte und eine vierhändige Sonate für Klavier, eine Sinfonie, mehrere Lieder und der Klavierauszug zu oben genannter Oper. Ein Doppelconcert für Klavier und Violine übergab er in Manuscript dem Verleger André in Offenbach; ob es derselbe gedruckt hat, wissen wir nicht.

Fleischmann, Johann Georg, ein zu Ende des vorigen Jahrh. sehr angesehener Violoncellist und Componist, war erst in den Diensten des Herzogs von Kurland und wurde dann K. Preußischer Kammermusikus. Er begleitete den König von Preußen 1792 als Accompagnist auf den Feldzügen am Rhein, und starb im J. 1810. Von seinen vielen Compositionen ist keine im Druck erschienen.

Flemming, (. . . .), Doctor der Medizin, war aus Sachsen gebürtig und Arzt

in Berlin, wo er im J. 1812 einen frühen Tod fand. Aber nicht bloß als Arzt, sondern als gebildeter Mann überhaupt und insbesondere auch als ein durchbildeter Musik-Dilettant war er allgemein geschätzt und geliebt. Als äußerst thätiges Mitglied der bekannten von Zelter gestifteten Berliner Liedertafel setzte er unter anderen Liedern auch die Ode des Horaz „Integer vitae" für Männerstimmen, eine Composition, die viel Glück machte und später mit dem Texte „Selig Alle, die im Herrn entschlafen" in mehreren Sammlungen erschien.

Flemming, Wilhelm, war von 1806 bis 1820 Musiklehrer in Breslau und nachher in derselben Eigenschaft in Groß-Glogau. 1817 erschien in Breslau sein „System des Elementar-Unterrichts der praktischen Musik, ohne besondere Rücksicht auf sein Instrument", welches von Erfahrung und Gründlichkeit zeugt. Von seinen Compositionen haben mehrere Lieder Beifall gehabt.

Fleury, (spr. Flöry), François Nicolas, geb. zu Châteaudun um 1630, kam in seiner Jugend nach Paris, und ergab sich dem Studium der Theorbe, auf welchem Instrument er sich eine beträchtliche Geschicklichkeit erwarb. 1657 trat er als Kammermusikus in die Dienste des Herzogs von Orleans und hatte diese Stelle noch im J. 1678 inne. Er hat herausgegeben: „Airs spirituels", Paris 1660; eine Theorbenschule; „Cartes des principes de musique", Paris 1678, und „Carte des accords de musique".

Fliegenschnäpper, s. Durchstecher.

Fliehend — fliehender Tonschluß, s. Tonschluß.

Fließ, Bernhard, Doctor der Medicin und vortrefflicher Musik-Dilettant, geb. von jüdischen Eltern zu Berlin um 1770 und getauft daselbst im J. 1798. Er war ein guter Klavierspieler und von seinen Compositionen kennt man Klaviervariationen Lieder und Gesänge und auch eine Operette „die venetianische Regatta oder die Liebe unter den Gondolieren", welche auf dem Nationaltheater in Berlin 1798 nicht ohne Erfolg gegeben wurde.

Flitner, (nach Einigen Flittner), Johann, geb. den 1. November 1618 zu Suhla im Hennebergischen, wo sein Vater als angesehener Bergwerksbesitzer lebte und dabei einen Handel mit Eisenwaaren, Waffen und Wein trieb. Mit einem schönen Kunsttalent begabt, erhielt er eine für seine Zeit sorgfältige musikalische Ausbildung, mußte sich aber hauptsächlich dem geistlichen Stande widmen. Er studirte zu Wittenberg, Jena, Leipzig und Rostock, ward 1644 Cantor zu Grimmen bei Greifswald, bald darauf (1646) Diakonus daselbst und starb zu Stralsund am 7. Januar 1678 an der weißen Ruhr. Eins seiner größten und interessantesten Werke, welches im Druck erschien, war „Himmlisches Lustgärtlein", (Greifswald 1661), dessen fünftes Stück den besondern Titel: „Suscitabilum musicum, d. i. musikalisches Weckerlein" führte. In diesem befindet sich, außer mehreren anderen Liedern auch die noch heute gebräuchliche Melodie und das Lied: „Ach, was soll ich Sünder machen", welcher Choral demnach nicht von Hammerschmidt, wie gemeiniglich in den Choralbüchern angemerkt ist, sondern von Fl., sowohl dem Texte, wie der Melodie nach, herrührt.

F-Löcher pflegen um ihrer Form willen (wie ein liegendes lat. f) die beiden in dem Resonanzboden eines Geigeninstruments zu beiden Seiten des Steges ausgeschnittenen Löcher genannt zu werden, welche dazu dienen, die äußere Luft mit derjenigen in Ver-

Digitized by Google

bindung zu setzen, welche in dem Corpus des Instruments selbst enthalten ist (was nach den Gesetzen der Akustik die Erzeugung des Klanges eines solchen Instruments nöthig macht); zugleich auch um den sogenannten Stimmstock in dem Instrumente aufstellen und richten zu können.

Flödel, der Name des schmalen Streifes, der an der Peripherie der Decke und des Bodens der Geigeninstrumente mit schwarzem Holze eingelegt ist. An schlechten Instrumenten ist dieser Streif zuweilen auch nur gemalt.

Flöte, ital. Flauto, franz. flûte. Daß die Flöte eines der ältesten musikalischen Instrumente, vielleicht das älteste ist, darf wohl mit ziemlicher Zuverlässigkeit angenommen werden, indem sie in ihrer ersten rohen Gestalt der Natur am leichtesten entnommen werden konnte. In derselben war sie wohl nichts anderes, als ein einfaches Rohr, das an einem Ende zugeklebt, am andern angeblasen, einen hellen Ton von sich gab. Daraus entstand die sogenannte Hirten- oder Panpfeife, die durch Mozart's „Zauberflöte" in neuerer Zeit auch den Namen Papagenopfeife erhielt. Mit dem Verlangen nach mehr Vergnügen von der bereits erzielten Musik mußte sich dann natürlich auch das Streben nach einer weitern Vervollkommnung des Instruments verbinden, und zu der Erfindung der Tonlöcher gab gewiß die menschliche Stimme, deren Bildung man beobachtete, die erste Veranlassung. Wer indessen zuerst die Entdeckung der Zweckmäßigkeit der Tonlöcher machte, ist unbekannt geblieben. Die alten Griechen, bei denen die Flöte Aulos und Monaulos hieß, gaben sie für eine fremde Erfindung aus; die Aegypter schrieben sie dem Osiris zu, und Claudian läßt sie wieder in Memphis entstehen. Nur von der Beschaffenheit der ältesten Flöten mit Tonlöchern hat man noch einige zuverlässige Nachrichten. Sie wurden gerade heruntergehalten an den Mund gesetzt, wie die Flöte à bec, und hatten einen starken tiefen Ton. In Folge der Panpfeife machte man einfache und doppelte Flöten, d. h. Flöten mit einem Rohre und andere mit zwei Röhren. Die einfache Flöte, welche bei den Griechen Bombyx hieß, hatte die volle Länge eines Riedrohres und war noch einmal so groß als die Röhre einer doppelten Flöte, daher auch von viel tiefer liegendem Tonumfange. Nach dem Zeugnisse des Pollux (Onomast. lib. 4.) wurde sie ihres starken Tones wegen besonders bei den Bacchusfesten gebraucht. Bei den Aegyptern, die sie Ginglarus nannten, war die einfache Flöte kleiner, nur wenig mehr als eine Hand lang, daher von höherem und angenehmerem Klange. Eben so bei den Syrern, wo sie Gangris hieß und bei den Phöniziern, die sie auch bei ihren Götterfesten gebrauchten. Nach alten Zeichnungen bestand diese alte Flöte aus einer langen, oben engern, unten weitern Röhre, in welcher oben ein Mundstück (wahrscheinlich mit einem Kern, wie die Flöte à bec) steckte, und die in der Mitte durch einen dicken (natürlich hohlen) Knopf getheilt war. In dem Theile der Röhre über diesem Knopfe waren 7 Tonlöcher, die beim Spielen mit den Fingern gegriffen wurden; in dem Knopfe selbst noch mehrere, die immer offen standen. Sollte von jenen 7 Tonlöchern eines oder zwei bedeckt werden, welche die Finger nicht erreichen konnten, so geschah dies vermittels eines Bandes, das an den Knopf befestigt war und über der obern Röhre herlag, also ziemlich ähnlich der Schalmey. Häufiger als die einfache Flöte ward, ihrer bequemeren Spielart wegen, die doppelte gebraucht. Diese bestand aus zwei kürzeren, bald krummen, bald graden Röhren nebeneinander, deren oberstes Ende

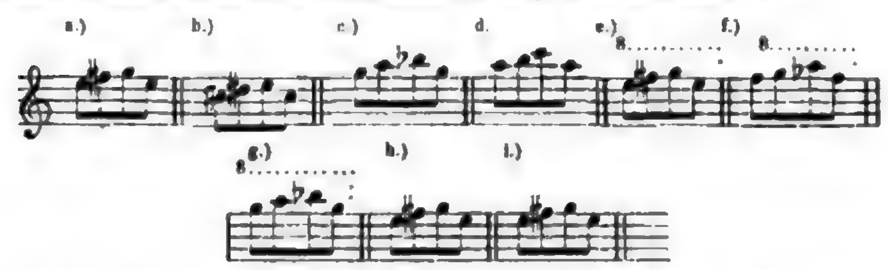
Digitized by Google

gewöhnlich zusammengebunden war, und die vermittels eines einzigen Mundstückes angeblasen wurden. In der Röhre, welche mit der linken Hand gehalten wurde, und daher bei den Lateinern die tibia sinistra hieß, befanden sich drei, und in der andern für die rechte Hand, tibia dextra genannt, zwei Tonlöcher. Für den Erfinder derselben galt der Phrygier Hyagnis, der Vater und Lehrer des Marsyas, von welchem letztern die Fabel erzählt, daß er damit den Apollo zu einem Wettstreite auf seiner Leyer herausgefordert habe. — Nachgehends erlitten, in den ältesten Zeiten schon, sowohl die einfache als die doppelte Flöte mancherlei Veränderungen; ja man kann annehmen, daß die Griechen, so viele Weisen sie hatten (Dorisch, Lydisch, Phrygisch u. s. w.) auch so vielerlei Flöten verfertigten, die dann von den anderen Völkern wieder mit den verschiedensten Namen belegt wurden (Berecynthische, Mydonische, Idäische u. s. w.). Ein merkenswerther Verbesserer derselben war Pronomus, ein alter thebanischer Flötenspieler, der zuerst den Gebrauch ein und derselben Flöte zu verschiedenen Tonweisen entdeckt haben soll. — Mit der Zeit aber, in welcher man anfing, die Flöte nicht mehr gerade aufrecht, sondern quer an den Mund zu setzen, verschwanden auch alle jene ihre verschiedenen Arten und Namen: in Folge ihrer Behandlungsweise hieß sie Querflöte, Flauto traverso. Wann und durch wen dies zuerst geschehen, hat sich ebenfalls nicht mit Gewißheit ermitteln lassen; jedenfalls geschah es sehr früh. — Die Erfahrung hat diese Art, die Flöte zu blasen, sanctionirt und so ist es denn auch bis auf den heutigen Tag dabei geblieben. — Die Flöte in ihrer jetzigen Gestalt bestand anfangs aus einem einzigen ganzen Stück Rohr aus Buchsbaum oder Ebenholz mit 6 Tonlöchern (bei einigen uncultivirten Völkern trifft man auch indessen jetzt noch Flöten mit nur 3 Tonlöchern). In Frankreich fügte man zuerst unten noch ein Tonloch zu, und bedeckte dasselbe mit einer Klappe, die mit dem kleinen Finger der rechten Hand geöffnet werden konnte. Später wurde die Flöte aus drei Stücken verfertigt, nämlich 1) aus dem Kopfstücke, in welchem das Mundloch zum Anblasen sich befand, 2) dem Mittelstücke, in welches die 6 Tonlöcher eingebohrt wurden, und 3) dem Füßchen, welches das Loch mit der Klappe hatte. Vielleicht führte das bequemere Tragen des Instruments in der Tasche darauf, daß man bald auch das Mittelstück in zwei gleiche Hälften theilte und einer jeden derselben 3 Tonlöcher zutheilte. Weil die Stimmung nicht an allen Orten gleich war, sann man endlich auch darauf, das Instrument für jede Stimmung brauchbar zu machen, und dies wurde, in Folge akustischer Erfahrungen, dadurch erreicht, daß man das obere Mittelstück in verschiedener Länge verfertigte und, je nachdem man eine tiefere oder höhere Stimmung haben wollte, das längere oder kürzere Mittelstück gebrauchte. Tromlitz brachte aus dem Grunde die Zahl dieser verschiedenen Mittelstücke bis auf sieben, weil durch das Ausziehen der einzelnen Theile, wodurch man sich zuweilen beim Vorkommen einer tieferen Stimmung hilft, niemals eine vollkommene Reinheit aller Töne erzielt werden kann. Aber auch durch den Wechsel der Mittelstücke an und für sich wird diese noch nicht vollkommen und in allen Fällen bewirkt, und man mußte deßhalb auf ein noch genügenderes Mittel denken. Dies war der bewegliche Pfropf oder die Pfropfschraube, (ein wesentliches Stück auch zur Erlangung eines guten Tones), welche Quanz 1726 erfand. Die oben nothwendig zu bedeckende Höhlung des Instrumentes läuft nämlich nach unten etwas verjüngt zu,

Digitized by Google

und nach den Lehren der Akustik wird die Länge des noch hohlen Raumes über dem Mundloche nothwendig bedingt von der Länge des Instruments unter dem Mundloche und muß mit dieser in vollkommen richtigem Verhältnisse stehen, wenn die Töne ihren ganzen Umfang hindurch gleich rein und stark sein sollen: je geringer diese (untere Länge), desto größer jene, und umgekehrt, je größer diese, desto geringer jene. Durch die Pfropfschraube läßt sich das leicht ermitteln: beim Gebrauche der kürzern Mittelstücke schraubt man sie weiter in die Höhe vom Mundloch ab, und beim Gebrauch der längern Mittelstücke weiter hinein dem Mundloche zu. Vor Erfindung dieser Pfropfschraube suchte man denselben Zweck auch durch eine kleine bewegliche Röhre an dem Fuße des Instruments, die man das Register nannte, zu erreichen, die ebenfalls dem längern oder kürzern Mittelstücke entsprechend weiter heraus- oder hineingeschoben wurde; doch ward der Pfropfschraube bald und mit Recht der Vorzug. Um zu erfahren, ob der Pfropf an der rechten Stelle steht, macht man folgende Probe: man bläst erst das eingestrichene d, dann das zweigestrichene und zuletzt das dreigestrichene; sind alle drei d ganz rein, so steht der Pfropf an seiner gehörigen Stelle; ist das dreigestrichene d zu tief und das eingestrichene zu hoch, so steht der Pfropf noch zu weit vom Mundloche entfernt und umgekehrt; rein müssen alle 3 Töne sein. — So besteht denn das Instrument in seiner jetzigen Gestalt 1) aus 4 zusammengezapften Stücken Röhre, dem Kopfstücke, zwei Mittelstücken (von denen das obere, wie bemerkt, in verschiedenen Größen gebraucht wird), und dem Fuße; 2) der Pfropfschraube; 7 offenen Tonlöchern (3 in dem untersten Mittelstücke für die drei mittleren Finger der rechten, drei oberhalb in dem obern Mittelstücke für die 3 mittlern Finger der linken, und einem unterhalb dieses Mittelstücks für den Daumen derselben Hand), und 4) aus mehreren Klappen; ferner ist das Instrument oben verschlossen und unten offen und wird nicht durch ein Mundstück, sondern durch ein von der Seite anzublasendes Mundloch intonirt. Die Anzahl der Klappen ist sehr verschieden; die allergewöhnlichsten Flöten haben nur eine Klappe am Fuße für den Ton dis oder es, die ebenfalls Quanz erfand; in neueren Zeiten werden Flöten mit 7 bis zu 15 Klappen verfertigt, theils um alle Töne der chromatischen Leiter ihres Umfanges, theils um mehr Reinheit und eine völlige Gleichheit derselben in Hinsicht ihrer Stärke zu erlangen. Ebenso haben auch die übrigen Theile dieses Instruments mancherlei Verbesserungen und Erweiterungen erfahren und ist es durch manche wesentliche Erfindung bereichert worden, in neuester Zeit namentlich durch den berühmten Flötisten Theobald Böhm in München. Alle diese einzelnen Erfindungen und Verbesserungen speziell aufzuzählen, kann hier nicht der Ort sein. — Die Flöten werden entweder aus Buchsbaumholz, Ebenholz oder Kokosholz verfertigt; aber man ist noch nicht ganz einig geworden, welche von den drei Holzarten die bestklingenden Flöten giebt; doch sieht man heutzutage Ebenholzflöten am meisten. — Die Flöte gehört unter den Blasinstrumenten, und speziell den Rohrinstrumenten, zu den beliebtesten und ausgebildetsten; ihr sanfter, der menschlichen Stimme nahe verwandter Ton macht sie zum Ausdruck schöner, reiner und zärtlicher Gefühle geschickt und die große Beweglichkeit, deren sie fähig ist, läßt eine große Mannigfaltigkeit von Figuren und Passagen zu, die es auch zum Bravourinstrument geschickt machen. Eben so ist die Flöte auch für die volle Orchestermusik unentbehrlich, theils wegen der schönen Klangfarbe, die sich durch die Mischung] mit den Streich- und den anderen

Rohrinstrumenten ergiebt, und theils wegen der Möglichkeit, melodieführende Stimmen durch sie zu verstärken, oder eine Melodie im Forte vermöge der hohen Töne durchdringen zu lassen. — Außer der gewöhnlichen Flöte, welche man die D-Flöte zu nennen pflegt, weil sich ihr Tonumfang vom eingestrichenen d durch alle Stufen der diatonisch-chromatischen Leiter bis hinauf zum dreigestrichenen a (Solisten blasen auch wohl noch einige Töne höher) erstreckt, hat man noch 1) eine sogenannte Liebesflöte, franz. flûte d'amour, (spr. flüht d'amuhr), welche um eine kleine Terz tiefer; 2) eine Terzflöte, welche um eine kleine Terz höher; 3) eine Quartflöte, welche um eine Quarte höher; 4) eine Octavflöte, (Piccolflöte, Flauto piccolo oder Ottavino), welche um eine ganze Octave höher; 5) eine Es-Flöte, die um eine kleine None höher; 6) eine Octav-Terz-Flöte, welche um eine Decime höher als die gewöhnliche D-Flöte steht; 7) hat der Professor Bayer in Wien von dem Instrumentenmacher Koch eine Flöte verfertigen lassen, welche bis zu einer ganzen Quinte tiefer, als die gewöhnliche D-Flöte geht, und die er daher G-Flöte oder Panaulon nannte; 8) hat man durch einen Zusatz unten am Fuße (den sogenannten C-Fuß) der gewöhnlichen Flöte auch den Tonumfang vom eingestrichenen c an bis hinauf in die dreigestrichene Octave gegeben und dadurch die C-Flöte geschaffen. Alle 8 Gattungen unterscheiden sich aber von der gewöhnlichen D-Flöte durch nichts als ihre Größe und den daraus entstehenden Klang und Umfang. Im Uebrigen, der Tonfarbe, Applicatur u. s. w. sind sie mit derselben ganz gleich. An folgenden Notenbeispielen sieht man das Klangverhältniß der verschiedenen Flöten zu einander deutlicher:



a. der D-Flöte klingt auf der Flûte d'amour wie b.; auf der Terzflöte wie c.; auf der Quartflöte wie d; auf der Octav-Flöte wie e; auf der Es-Flöte wie f; auf der Octav-Terz-Flöte wie g; auf der G-Flöte (die vermittels ihrer 15 Klappen vom kleinen g bis zum viergestrichenen c reicht) wie h; und auf der C-Flöte wieder wie a. oder i. Die C-Flöte darf als Orchesterinstrument nicht wohl angewendet werden, da sie nicht allgemein eingeführt ist; man schreibt in Orchesterstimmen also nur vom eingestrichenen d bis eingestrichenen a. Die Tonarten mit Kreuzen blasen sich am leichtesten, auch die mit wenig Been noch ziemlich leicht; die mit 5 bis 6 Kreuzen sind jedoch schwierig und die mit 4 bis 6 Been am allerschwersten, obschon noch ausführbar. Ziemlich alle Triller lassen sich, der eine leicht, der andere schwieriger, auf den verbesserten Instrumenten mit mehreren Klappen (die Flöten mit einer Klappe sind auch als bloße Orchesterinstrumente nicht mehr im Gebrauch) rein ausführen. Die tiefern Töne ungefähr vom eingestrichenen a abwärts lassen sich nur während des Pianissimo im Orchester zweckmäßig gebrauchen, weil sie selbst sehr schwach sind. Zum vollen Orchester werden meist zwei Flöten gesetzt, eine erste und eine zweite, welche

Digitized by Google

bei den Tutti's ziemlich hoch in der Entfernung von Terzen, Sexten oder dergl. natürlichen Intervallen gegen einander gehen. Da sie meistens höher als die Violinen stehen, um durch diese durchzudringen, so ist darauf zu achten, daß sie gegen dieselben keine unangenehmen Fortschreitungen bilden, weil dies, namentlich bei der ersten Flöte, merklicher als bei einem andern Instrumente auffällt. Soll die Melodie stark sein, so können beide Flöten im Unisono gehen, welches alsdann gemeiniglich die höhere Octave von der Violinstimme ausmacht. Häufige Solo's beider Flöten in Terzen und Sexten klingen leicht etwas gewöhnlich; können in Verbindung mit anderen Rohrinstrumenten jedoch auch wieder, am rechten Orte, von guter Wirkung sein. Bei Begleitung anderer Instrumente in aushaltenden Tönen ist es gut, Flötensolo's nicht unter das zweigestrichene d herabgehen zu lassen, wegen des desto kräftigeren Durchdringens. In nicht gar zu schwierigen Tonarten läßt sich Alles, was rein melodisch ist, auf der Flöte ausführen: durch den Zungenstoß (s. Zunge) kann man sogar einen und denselben Ton oftmals in schnellster Folge wiederholen; doch ermüdet das bald sowohl den Spieler wie Hörer. — Die hochliegenden Arten der Flöte, die Terz-, Octav-, Es-Flöte u. s. w. werden zumeist nur bei Militärmusiken angewendet. — Schließlich sei noch bemerkt, daß die Flöte als Concertinstrument in neuester Zeit etwas in Mißkredit gekommen ist (wie überhaupt alle Blasinstrumente), namentlich seitdem das Klavier in unseren Concertsälen dominirend geworden ist. Freilich kann die arme Flöte gegen die Tonfülle unserer modernen Concertflügel und gegen die Faustkräftigkeit unserer Klavierhelden nicht mehr aufkommen; auch gegenüber dem Glanze einer Geige vermag sie sich nur schwer zu behaupten.

Flöte à bec, oder Flûte à bec, Flûte douce (spr. Flüht' duhß) und Flauto dolce (spr. — doltsche), ein jetzt außer Gebrauch gekommenes Blasinstrument von Holz mit 7 Tonlöchern auf der obern und mit einem Tonloche auf der untern Seite, und das ähnlich behandelt wurde wie die Oboe und Klarinette, also nicht wie die gewöhnlichen Flöten quer, sondern seiner Länge nach an den Mund gehalten, nur daß sein Ansatz, d. h. die Lage der Lippen bei der Intonation nicht so bestimmt war, als bei den genannten Instrumenten, da es wie eine Stimmpfeife oben in seiner Kopfhöhlung einen Kern und einen Aufschnitt hat, vermittels welcher es zur Ansprache gebracht wird, sobald nur Luft in das Mundstück kommt. Dieses hat wegen seines runden Ausschnittes auf der hintern Seite eine entfernte Aehnlichkeit mit dem Schnabel verschiedener Gattungen Vögel und daher vielleicht zu dem Namen Flûte à bec (zu Deutsch: Schnabel- oder Mundflöte) Veranlassung gegeben. Der Umfang dieser Flöte beträgt eine Decima sexta, denn er beginnt mit dem eingestrichenen f und geht hinauf bis zum dreigestrichenen g durch alle Töne der diatonisch-chromatischen Scala. Von den 7 Tonlöchern auf der obern Seite liegen 6 in gerader Linie, und das unterste (siebente) etwas seitwärts. In älteren Zeiten war das unterste Tonloch auch doppelt neben einander, so daß man sowohl die rechte, als auch die linke Hand unten haben und mit Bequemlichkeit das eine Loch bedecken konnte. Dabei mußte jedoch, je nach der Lage der Hand, das eine stets mit Wachs verstopft werden. Ebenso dürfen bei einigen Tönen, der richtigen und reinen Intonation wegen, verschiedene Tonlöcher nur halb bedeckt werden, was freilich eine unangenehme Heiserkeit des Tones zur Folge hat. Das Alter des Instruments geht hin-

auf bis zu den Hebräern, welche Männer-, Knaben- und Jungfernflöten dieser Art hatten. Ehedem führte es auch den Namen Bloch- oder Block- (oder Block-) Flöte und wurde in verschiedenen Dimensionen verfertigt; man hatte eine Baßflöte, deren Umfang sich vom großen F bis zum eingestrichenen d erstreckte und eine kleinere Baßflöte, die auch Tenorflöte hieß, vom großen B bis zum eingestrichenen g. Beide waren mit einer Klappe versehen, mußten aber wegen der Größe ihres Corpus und damit die rechte Hand die untersten Tonlöcher erreichen konnte, vermittels einer solchen krummen Röhre intonirt werden, wie der Fagott durch sein S. Eine dritte Art, Altflöte genannt, stand um eine Octave höher, als die tiefere Baßflöte, und hiernach kam denn die Discantflöte, wie sie oben beschrieben ist, die dann hin und wieder ebenfalls in verschiedenen Dimensionen gebraucht wurde. Mitunter findet man die Flöte à bec noch als Spielzeug für Kinder. — Ueber die Orgelstimmen dieses Namens (Flöte à bec oder Flauto dolce u. s. w.) s. Blochflöte und Dolzflöte.

Flötenbaß, oder **Baßflöte**, ital. Flautōne, s. vorherg. Art.— In der Orgelbausprache ist dies die generelle Benennung jeder 16füßigen flötenartigen Pedalstimme.

Flötenstimme ist eine in chromatischer Folge auf einer Windlade stehende, durch mehrere Octaven gehende Reihe Orgelpfeifen, die nach den Gesetzen der Orgelbaukunst gleichartig construirt und intonirt, zusammen ein Ganzes bilden, und wenn sie angeblasen werden, einen flötenartigen Klang haben. Solche Stimmen selbst s. unter Flauto.

Flötenuhr, ein Spieluhrwerk mit Flötenregistern. Die erste Veranlassung zur Erfindung dieses mechanischen Spielwerkes gab die sogenannte Harfenuhr, welche aber ihrer mancherlei Mängel halber, zu denen besonders die zu häufige Verstimmung gehörte, jener vollkommnern Flötenuhr nach und nach ganz weichen mußte. Die erste Entstehung dieser reicht wohl kaum höher hinauf als bis zum J. 1779, während die Harfenuhr schon dem 17. Jahrh. angehörte. Anfänglich bestand jene Spieluhr nur aus einer gedeckten Flötenstimme mit hölzernem Pfeifenwerke; später indessen fügte man dazu noch ein offenes Flötenregister von verschiedener Größe, dem Principalwerke einer Orgel ähnlich; hauptsächlich aus dem Grunde, um die Walze in den Stand zu setzen, beim Vortragen beliebter Tonstücke Licht und Schatten anbringen zu können. Der Mechanismus einer solchen Uhr besteht nämlich, wie bei den Drehorgeln, aus einer Walze, welche durch eingeschlagene Stifte die Ventile der Pfeifen öffnet, und entweder durch eine Federkraft oder durch ein Gewicht mit den Blasbälgen zugleich in Bewegung gesetzt wird.

Flötenwerk ist 1) eine solche Orgelabtheilung, in der nur Flötenstimmen befindlich sind, oder ein nur aus Flötenstimmen bestehendes Positiv; 2) alle zu einer Orgel gehörenden Flötenstimmen.

Floquet, (spr. Flokeh), Etienne Joseph, ein französischer Componist, geb. zu Aix in der Provence den 25. November 1750, erhielt daselbst seine erste musikalische Ausbildung als Chorknabe an der Maitrise der Kirche St. Sauveur und schrieb schon in seinem 11. Jahre eine Motette, die vielen Beifall hatte. Darauf ging er im Jahre 1769 nach Paris und debütirte daselbst mit dem Ballet „L'union de l'amour

Digitized by Google

et des arts," welches im J. 1773 aufgeführt wurde, einen ungemeinen Erfolg hatte und seinen Ruf begründete. Nicht ganz so glücklich war er mit der Oper „Azolan," die er das Jahr darauf aufführen ließ. Zu dieser Zeit war es auch, wo ihm die Mangelhaftigkeit seiner musikalischen Erziehung schwer auf's Gewissen fiel und wo er einsah, daß ihm bei seinem unläugbaren Talente doch die Gründlichkeit der Ausbildung fehlte; er faßte daher den Entschluß (und führte ihn auch aus) nach Italien zu gehen und dort das Versäumte nachzuholen — ein Entschluß, zu dem um so mehr Ueberwindung gehörte, als F. doch schon bei der Oeffentlichkeit gut accreditirt war. In Neapel begab er sich demnach unter die Leitung Sala's und als er bei diesem Meister fertig war, ging er noch zu dem berühmten Padre Martini nach Bologna. Hier schrieb er u. A. ein Te Deum für 2 Chöre und 2 Orchester, welches viele Bewunderung erregte, und wurde auch zum Mitglied der philharmonischen Akademie ernannt. Nach Frankreich zurückgekehrt, ließ er im J. 1778 die Oper „Helle" aufführen, die aber keinen Erfolg hatte; er machte aber diese Niederlage wieder gut durch den „Seigneur bienfaisant," welche Oper durch ihre Frische und Natürlichkeit ungemein gefiel. 1781 wurde seine Oper „la nouvelle Omphale" aufgeführt, die „Alceste" aber nach der ersten Probe als unwürdig (namentlich wohl in Hinblick auf die Gluck'sche Oper gleiches Namens) zurückgewiesen. Aus Kummer darüber verfiel er in eine Krankheit, die seinen Tod am 10. Mai 1785 herbeiführte. (Andere wollen jedoch behaupten, daß Ausschweifungen sein frühzeitiges Ende veranlaßt haben).

Flor, Christian, blühete als berühmter Componist und Organist in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., in welcher Zeit er an der Johannis- und Lambertskirche zu Lüneburg angestellt war. Bekannt sind noch von ihm: „Hochzeitlicher Freudensegen, genommen aus dem 9. Hauptstück des Buches Tobiä, mit 5 Sing- und 2 Geigenstimmen zu dem Basso Cantinuo gesetzt," Hamburg 1656; dann „Melodien zu Johann Ristens musikalischem Seelenparadies," 2 Theile, Lüneburg 1660 und 1662 und endlich „Todes-Gedanken in dem Lied: Auf meinen lieben Gott, mit umgekehrtem Contrapunkt für's Klavier gesetzt," Hamburg 1692. Hier kann eingeschaltet werden, daß die Choral-Melodie „Auf meinen lieben Gott" nicht, wie Einige wohl thun, dem Flor zugeschrieben werden darf, sondern daß diese weltlichen Ursprungs ist und zuerst in Jacob Regnard's 1574 herausgegebenen deutschen Liedern erschien. Vielleicht war Flor der Erste, welcher dieses Volkslied harmonisch behandelte.

Floriani, Christoforo, geb. zu Ancona im Anfang des 17. Jahrh.; hat mehrere Compositionen für die Kirche in den Druck gegeben, u. A. Psalmi vespertini a cinque e sei voci.

Florido, Francesco, Kapellmeister an San Giovanni in Laterano zu Rom, lebte um die Mitte des 17. Jahrh. und hat zu Venedig von 1647 bis 1664 verschiedene Sammlungen Motetten, Offertorien, zwei Salve Regina und Litaneyen herausgegeben.

Florio, Giovanni, ein ital. Contrapunktist des 16. Jahrh., von dem man fünf- und sechsstimmige Messen in Manuscript auf der Münchner Bibliothek und Madrigalen in der zu Venedig im J. 1596 herausgekommenen Sammlung „il Trionfo di Dori" etc. findet.

Florio, Pietro Grassi, ein ital. Flötist, war im J. 1756 in der Dresdner Kapelle angestellt, kam nachher nach Paris und fixirte sich endlich in London, wo er im J. 1795 im Elend starb. Er hat Solo's, Duo's und Trio's für Flöte herausgegeben. — Sein Sohn, G. Florio, war ebenfalls Flötist und machte sich in London einigen Ruf durch die Solo's, die er in den Concerten der berühmten Mara vortrug. Diese Sängerin begleitete er auch auf ihren Reisen durch Deutschland im J. 1803 und componirte für sie einige Arien, die im Ganzen jedoch wenig Glück machten. Gestorben ist er um's J. 1810 zu London.

Florschütz, Eucharius, Organist an der Jokobskirche in Rostock, geb. zu Lauter bei Coburg 1775, und gest. 1820, fing früh an zu componiren, namentlich für Violine und Flöte, und war schon 1780 einer der beliebtesten Instrumental-Componisten seiner Zeit. Nachher versuchte er sich auch in der Oper und ließ zu Lübeck 1792 die Operette „der Richter und die Gärtnerin" aufführen, welche jedoch nicht sehr gefallen wollte; dies veranlaßte ihn wieder zur reinen Instrumentalcomposition zurückzukehren und in der Vokalmusik nur im leichtern Genre oder für die Kirche zu arbeiten. In diesen Beziehungen leistete er denn auch Beachtenswerthes. Von seinen Kirchensachen wird besonders die Bearbeitung des Klopstock'schen „Auferstehn, ja auferstehn wirst du" sehr gerühmt, und von seinen Klaviersachen die Fugen und vierhändigen Sonaten; seine Duetten und Trio's für Violine und Flöte sind Manuscript geblieben. Unter seine Lieder gehört u. A. das bekannte, oft variirte „Zu Steffen sprach im Traume."

Flotow, Friedrich von, beliebter Operncomponist unsrer Zeit, wurde 1811 zu Teutendorf im Mecklenburgischen geboren. Obgleich zu der diplomatischen Laufbahn bestimmt, fühlte F. doch einen solchen Drang zur Tonkunst in sich, daß er sich ihr ganz zu widmen beschloß und nach Paris eilte, um unter Reicha einen strengen theoretischen Cursus durchzumachen. Die Revolution von 1830 nöthigte ihn zur Rückkehr in seine Heimath, wo er seine ersten größeren Werke entwarf; bald aber wandte er sich wieder nach Paris, um die Aufführung einer seiner Opern zu bewerkstelligen. Lange wollte ihm dies nicht gelingen, und er mußte sich begnügen, die ersten dramatischen Versuche auf Privattheatern dargestellt zu sehen. Auf solche Weise kamen „Pierre et Colombine," „Rob Roy" und „La duchesse de Guise" allmählig zur Aufführung. Die Frische der Melodien und der heitere Sinn, der sich in diesen Werken aussprach, fanden Theilnahme, und unaufgefordert übertrug ihm 1838 der Director des Theaters de la Renaissance die Composition der Genreoper „le naufrage de la Méduse." F. ging rasch an's Werk; die Oper wurde mit Beifall aufgenommen und binnen Jahresfrist 54 Mal gegeben. Von jetzt an ermuthigt, ließ er schnell eine Schöpfung der andern folgen, z. B. „le forestier" (1840), „l'esclave de Comoëns" (1843), „Alessandro Stradella" (1844), „L'ame en peine" (oder im Deutschen: „Martha, oder der Markt zu Richmond") (1846). Von diesen Opern sind namentlich die beiden letzteren mit ungemeinem Erfolg über die deutschen Bühnen gegangen; was er nach ihnen geschrieben, z. B. die Opern: „Rübezahl," „die Großfürstin," „Albin," konnte sich keinen nachhaltigen Erfolg erringen; in der That kann man diese Opern auch nur eine abgeblaßte Reproducirung des „Stradella" und der „Martha" nennen, in der sich kein Fortschritt bemerklich macht.

Digitized by Google

Wenn man auch F. keinen eigenthümlichen und selbstständigen Componisten nennen kann, und wenn man die französischen Muster — namentlich Auber — mitunter gar zu deutlich aus seinen Sachen heraussieht, so ist ihm doch Frische und Lebendigkeit, Gefälligkeit und eine mitunter ganz pikante Charakteristik nicht abzusprechen; daß man zuweilen über Unnoblesse in seinen Melodien zu klagen hat, ist freilich auch wahr. — Augenblicklich lebt Flotow in Schwerin, wo er seit Kurzem Hof-Theater-Intendant geworden ist.

Flügel, Florian, zu Martinsdorf bei Leitmeritz in Böhmen geb., war der Sohn eines Uhrmachers, und wurde wegen seiner guten Stimme früh als Diskantist an der Domkirche zu Leitmeritz angestellt. Später ging er in das Kapuzinerkloster daselbst, trat alsbald wieder aus, und begab sich nach Schlesien, wo er sich eine geraume Zeit in Harpersdorf bei Goldberg aufhielt. Als das katholische Rectorat in Löwenberg vakant wurde, erhielt er den Ruf dahin, resignirte aber 1796, und starb am 28. April 1824. Er besaß ein großes Talent zur Mechanik, das er besonders auf die Verfertigung verschiedener musikalischer Instrumente, z. B. Orgeln, anwandte; namentlich verfertigte er höchst künstliche Flötenuhren, die nach dem Urtheil Kunstverständiger den englischen und Berliner Instrumenten dieser Art nichts nachgaben. In Schlesien trifft man viele Exemplare seiner Fabrikate.

Flügel, Gustav, geb. etwa um 1819, ist ein Schüler Friedrich Schneider's in Dessau, machte vor etwa 9 Jahren Aufsehen durch Charakterstücke für Pianoforte, denen auch bis heute noch verschiedene Sachen, z. B. Sonaten, Gesangssachen u. s. w. nachgefolgt sind, welche aber nicht ganz die Erwartung erfüllt haben, zu denen obige Charakterstücke berechtigten. Die Poesie, die sich in diesen aussprach, ist unsres Bedünkens mehr und mehr gewichen und hat einer gewissen Trockenheit und Nüchternheit Platz gemacht; doch erkennt man in seinen letzteren Sachen immer den gründlichen und redlich strebenden Musiker, und das ist doch auch etwas werth. Von Stettin, wo er Musikunterricht gab, ist Fl. nach Neuwied gegangen, wo er eine Stelle als Musiklehrer an irgend einer Schule bekleidet.

Flügel, s. Fortepiano. — Die Orgelbauer nennen auch die beiden äußersten Pfeifencolonnen einer Orgel, in denen bei großen Werken gewöhnlich Pedal-Prinzipalpfeifen (also die größten Pfeifen) stehen, die Flügel derselben.

Flügelharfe, s. Harfe.

Flügelröhre, s. Fagott.

Flûte à bec, s. Flöte à bec.

Flûte allemande (spr. Flüht' allemangd') [deutsche Flöte] }
Flûte damour (spr. Flüht' d'amuhr) } s. Dolzflöte u. Flöte.
Flûte douce (spr. Flüht' duhß) }

Fluttuan, eine nach Abt Vogler's Angabe verfertigte Manual- und Labialstimme, die zu 16′ in der Orgel zu Neu-Ruppin steht. Sie klingt dem Waldhorn ähnlich.

F-Moll, eine der 24 Tonarten unsres modernen Musiksystems, welche den Ton f zum Grundton (Tonica) hat und zur Herstellung ihrer Tonleiter der Erniedrigung der Töne b, e, a, d durch ein b (welche Töne demnach b, es, as und des heißen) bedarf. Das äußere Kennzeichen dieser Tonart ist, eben so wie bei ihrer parallelen

Dur-Tonart, As-dur, die Vorzeichnung der vier b auf den Stellen der obgenannten Töne.

Fockerodt, Johann Anton, musikalischer Schriftsteller und Componist aus dem Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts, war aus Mühlhausen in Thüringen gebürtig und um 1700 Cantor zu Herfordt in Westphalen. Ein didaktisches Werk von ihm ist: „Musikalischer Unterricht," darinnen die musikalischen Regeln, aus mathematischen Principiis untersucht, vorgetragen werden, Mühlhausen 1708—1718, 4 Theile; (Fétis und Gerber sprechen nur von 3 Theilen, die zusammen bloß 18 Druckbogen (?) ausgemacht haben, und deren erster schon 1698 erschienen sein soll); von seinen Compositionen wird genannt: „Der fünfte Tritt zu dem neu-gepflanzten Westphälischen Lust-Garten, in 4 vierstimmigen Arien mit 2 Violinen bestehend" ꝛc., Mühlhausen 1692, und ein „sechster Tritt" ꝛc., ebendaselbst 1695.

Fodor, Joseph, Sohn eines ungarischen Offiziers, geb. zu Venloo im J. 1752, erhielt den ersten Musikunterricht von einem Organisten dieser Stadt, und begab sich, als er 14 Jahr alt war, nach Berlin, wo er Franz Benda's Schüler im Violinspielen wurde. Im J. 1787 kam er nach Paris, ließ sich daselbst hören und erwarb sich durch seine Leistungen einen ehrenwerthen Ruf. Ende des Jahres 1794 ging er nach Rußland, blieb daselbst und starb in Moskau im J. 1826. Seine Compositionen— in vielen Duo's, Variationen, Concerten, Capricen, Sonaten für Violine, in Streichquartetten, zweistimmigen Gesängen u. s. w. bestehend — machten bei ihrem Erscheinen viel Glück. — Seine Brüder Charles und Anton F. waren ebenfalls geschickte Musiker; der Erstere geb. zu Venloo im J. 1754, kam im J. 1778 nach Paris und gab daselbst Klavierunterricht bis in's J. 1799, wo er starb. Er hat Sinfonien von Haydn, Quartetten von Pleyel und viele Ouvertüren für Klavier arrangirt. Anton F. ist 1759 zu Venloo geb. und bildete sich zu einen sehr guten Klavierspieler. Um 1790 ließ er sich in Amsterdam nieder, gab dort Musikunterricht und fungirte als Concertdirector bei der Gesellschaft Felix meritis, u. s. w. Von seinen Sachen sind Concerte und Sonaten für Klavier, Fantasien und Variationen, Sonaten für Klavier und Violine, Quartetten für Klavier und Streichinstrumente, Trio's für Klavier, Violine und Violoncello u. s. w. gedruckt, die durch ihre Zugänglichkeit viel Glück machten. -- Im Supplementband zu Schilling's Lexicon der Tonkunst wird eines Carl Anton F. erwähnt, der aber 1775 geboren wurde und 1842 noch in Amsterdam am Leben war. Es sieht fast aus, als sei dieser eine und dieselbe Person mit dem erwähnten Carl Fodor; denn auch er soll die Concerte in Felix meritis dirigirt (bis 1830) und eben dergleichen Sachen wie Carl Fodor componirt haben, zu denen aber noch eine holländische Oper „Numa Pompilius" kommt, welche aber kein Glück gemacht hat.

Fodor-Mainvielle (spr. Mängwiell'), Josephine, eine berühmte Sängerin und Tochter des obenerwähnten Joseph Fodor, geb. zu Paris im J. 1793, und nicht in Rußland, wie einige biographische Notizen angeben. (Nach Rußland kam sie allerdings schon sehr früh, denn sie war erst 15 Monate alt, als ihr Vater nach Petersburg ging und sie mitnahm; geboren aber ist sie, wie gesagt, in Paris). Sie wurde von Kindheit an zur Musik erzogen und spielte auch schon in ihrem 11. Jahre so fertig Klavier und Harfe, daß sie sich in den Concerten ihres Vaters auf diesen In-

Digitized by Google

strumenten konnte hören lassen. Als Sängerin debütirte sie im J. 1810 auf dem kaiserlichen Theater in Petersburg und zwar mit vielem Erfolg. 1812 heirathete sie den Schauspieler Mainvielle, welcher bei der französischen Truppe in Petersburg war, und sang, als Kaiser Alexander seine fremden Schauspieler entlassen hatte, unter dem Namen Fodor-Mainvielle, den sie von jetzt an beibehielt, in Stockholm und Copenhagen. Darauf begab sie sich nach Paris und debütirte im Jahre 1814 an der Opéra-comique. Ihre ganze Gesangsweise paßte jedoch mehr für die italienische, als für die französische Musik, und es kam ihr daher sehr gelegen, als man sie noch in demselben Jahre 1814 an der Stelle der verstorbenen Madame Barilli an der italienischen Oper engagirte. Hier sang sie mit Erfolg bis in's Jahr 1816, und ging dann nach London, weil sie sich eben so wenig wie Garcia, Crivelli, Porto u. s. w. mit der Catalani, welche in genanntem Jahre die Direction der ital. Oper übernommen hatte, vertragen konnte. Zu London sang sie bis 1818 und ging von da nach Italien, wo sie namentlich in Venedig einen solchen Enthusiasmus erregte, daß man sogar eine Medaille auf sie prägen ließ — eine Ehre, die in neuerer Zeit bloß Marchesi wiederfahren war. Nach der neuen Organisation der ital. Oper in Paris im Jahre 1819 wurde sie wieder daselbst engagirt, und von jetzt an bis 1825 war eigentlich ihre glänzendste Zeit; sie bezauberte ebensowohl die Pariser (bis 1822), wie die Neapolitaner und Wiener (letztere in der Saison von 1823). Im December des Jahres 1825 trat sie wieder in Paris auf, scheiterte aber schon in der ersten Rolle, indem ganz urplötzlich eine Veränderung mit ihrem Organ vorgegangen war, die total unerklärlich war. Nach bloß viertelstündigem Singen stellte sich schon eine Heiserkeit ein, und sie, die früher die anstrengendsten Partien ohne Anstrengung durchführte, konnte jetzt kaum eine Arie durchbringen. Das bewog sie, bei der Administration um Lösung ihres Contrakts einzukommen; man hielt aber ihre Stimmenkrankheit erst für ein bloßes Vorgeben, wollte dann, als man sich von der Wirklichkeit derselben überzeugt hatte, die Bedingungen des Contraktes nicht erfüllen, und daraus entwickelte sich ein Proceß, der mehrere Jahre dauerte und im Jahre 1828 mit einem Vergleiche ausging. Darauf ging Madam Fodor nach Italien, in der Hoffnung, daß das dortige Klima vortheilhaft auf sie einwirken werde, und wirklich schien es nach einiger Zeit, als wenn die obstinate Heiserkeit sie verlassen hätte. Voller Freude trat sie daher im J. 1828 noch am San Carlo-Theater in Neapel wieder auf; nach einigen Rollen aber überzeugten sie sich, daß die Hoffnung auf eine vollständig wieder erlangte Herrschaft über ihre Mittel nur eine trügerische gewesen war. Daher zog sie sich denn bald ganz von der Bühne zurück. — Alle, die sie in ihrer guten Zeit gehört haben, rühmen den wunderschönen Klang ihrer Stimme, die vollendete Ausbildung derselben und den unendlich reizenden Vortrag. Ihre ganze Gesangsweise diente der Henriette Sonntag zum Vorbilde; ja es wird von Einigen behauptet, daß die Sonntag von der Fodor ihre letzte förmliche Ausbildung erhalten habe.

Foerner, Christian, ein berühmter Orgelbauer des 17. Jahrhunderts, wurde 1610 zu Wettin an der Saale geboren, wo sein Vater Bürgermeister und Zimmermann war und lernte seine Kunst bei seinem Schwager, dem dasigen Orgelbauer Johann Wilhelm Stegmann, bei dem er auch Unterricht im Feldmessen, der Hydraulik, Gewehrfabrikation und mehreren anderen mechanischen Arbeiten erhielt.

Digitized by Google

Durch solche vielseitige Bildung ward er einer der geschicktesten Orgelbauer seiner Zeit. Er erfand die Windwaage (s. d.) und schrieb zwei Abhandlungen: „Unterricht, ein Monochord zu theilen" und „Vollkommener Bericht, wie eine Orgel aus wahrem Grunde der Natur in allen ihren Stücken nach Anweisung der mathematischen Wissenschaften soll gemacht, probirt und angewendet werden, und wie man Glocken nach dem Monochorde mensuriren und gießen kann". Er starb 1678. Von seinen neu gebauten Orgeln sind die berühmtesten: die in der Ulrichskirche zu Halle und die auf der Augustusburg zu Weißenfels (1673, ein Meisterwerk in seiner Art).

Förster, Bernhard, einer der verdienstvollsten Tonkünstler Schlesiens, namentlich durch die Bildung einer großen Menge tüchtiger Violinspieler, geb. 1750, war Musikdirektor in Breslau, wo er auch am 7. November 1816 starb. Wie Hoffmann in seinem Werke „die Tonkünstler Schlesiens" versichert, verband er mit einer außerordentlichen musikalischen Umsicht ein richtiges ästethetisches Gefühl und erwarb sich überhaupt durch seine Vielseitigkeit und Thätigkeit einen ausgebreiteten Ruf. Als Violinvirtuos war er ein eifriger Anhänger Benda's, dessen seelenvollen Vortrag man unverkennbar in seinem Spiele wieder hörte. Als Componist scheint er sich wenig oder gar nicht versucht zu haben, da unsres Wissens nichts von ihm im Druck erschienen ist.

Förster, Christoph, geb. den 30. November 1693 zu Bebra, einem Städtchen in Thüringen, im Orgelspielen ein Schüler von dem Organisten Pitzler daselbst, in dem Generalbasse und der Composition von dem Kapellmeister Heinichen, damals in Weißenfels, und im Contrapunkte von Kauffmann in Merseburg, war einer der fruchtbarsten Tonsetzer seiner Zeit. In wenigen Jahren schrieb er über 300 Cantaten, Ouvertüren und Sinfonien, Sonaten und Concerte für's Klavier und als genauer Kenner der italienischen Sprache viele italienische Canzonen für den Hof zu Merseburg, bei welchem er deshalb eigens als Componist angestellt wurde. 1719 machte er eine Reise nach Dresden, lebte hier einige Zeit bei seinem ehemaligen Lehrer Heinichen und ging dann 1723 nach Prag, hauptsächlich um die bei Gelegenheit der Krönung daselbst aufgeführten solennen Musiken zu hören. Durch den holländischen Gesandten machte er die Bekanntschaft der berühmten Tonmeister Fux, Caldara, Conti u. s. w., durch deren Empfehlung er dann 1745 den Ruf als Kapellmeister an den fürstl. Schwarzburg-Rudolstädtischen Hof erhielt, wo er aber schon am 6. December desselben Jahres starb.

Förster, Emanuel Aloys, geb. in Böhmen im Jahre 1757, machte seine Studien in Prag und ging 1779 nach Wien, wo er Kapellmeister und Klavierlehrer war und am 19. Novbr. 1823 starb. Durch seine zahlreichen Compositionen — Klaviersonaten, Variationen, Lieder, Streichquartetten und Quintetten, Cantaten, Quartetten für Klavier mit Streichinstrumenten u. s. w. hat er sich vortheilhaft bekannt gemacht. — Als Theoretiker zeigte F. sich in einer „Anleitung zum Generalbaß mit Notenbeispielen" (Leipzig 1805 bei Breitkopf und Härtel), welche ihn als tiefdenkenden und erfahrenen Lehrer hinstellt.

Druck von Ferd. Thomas in Dresden.

Digitized by Google

Digitized by Google

BOUND

MAR 29 1946

UNIV. OF MICH.
LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google